DUKE
UNIVERSITY

Sigillum Universitatis Dukensis
Eruditio et Religio

MUSIC LIBRARY

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/traitdelaccompag00emma

TRAITÉ

DE

L'ACCOMPAGNEMENT MODAL

DES

PSAUMES

Déposé selon des traités internationaux.
Propriété pour tous pays.
Tous droits de traduction et de reproductions réservés.
Copyright 1913, by Janin frères.

TRAITÉ

DE

L'ACCOMPAGNEMENT MODAL

DES

PSAUMES

PAR

MAURICE EMMANUEL

Docteur ès lettres,
Professeur au Conservatoire National de Musique.

LYON

JANIN FRÈRES, ÉDITEURS

10, RUE PRÉSIDENT-CARNOT, 10

1913

DU MÊME AUTEUR

La Danse grecque antique, un vol. in-8°, Hachette, 1896 *(Épuisé).*

De Saltationis disciplina apud Graecos, un vol in-8°, Hachette, 1896 *(Épuisé).*

Histoire de la Langue musicale, 2 vol. in-8°, Laurens, 1911 *Ouvrage couronné par l'Institut* (Académie des Beaux-Arts; prix Kastner-Boursault, 1912).

La Musique grecque antique [dans : *Encyclopédie de la musique, et Dictionnaire du Conservatoire*, Delagrave. A paraître en fascicules, en 1913.]

Éloge funèbre de L.-A. Bourgault-Ducoudray, publication du *Monde Musical*, 1911.

TIRAGES A PART EXTRAITS DES REVUES

Les Conservatoires de l'Allemagne et de l'Autriche *(Revue de Pars*, 1er mars 1900).

La Musique dans les Universités allemandes *(Revue de Paris,* 1er juin 1898). *(Epuisé.)*

Le Chant à l'École *(Grande Revue*, 25 décembre 1910, 10 janvier 1911).

A Camille BELLAIGUE

TRAITÉ
DE
L'ACCOMPAGNEMENT MODAL
DES
PSAUMES

AVERTISSEMENT

La restauration du chant chrétien liturgique n'est pas liée seulement aux travaux d'une Commission vaticane. L'œuvre de dom Pothier et des Commissaires qui lui furent adjoints ne peut être fécondée que par un effort universel. Il ne suffit pas d'acquérir les livres nouveaux et d'apprendre à en interpréter la notation, passablement différente de celle qui avait cours depuis deux siècles environ ; l'achat n'est guère onéreux et l'apprentissage est facile, — encore qu'il exige une organisation scolaire dont les séminaires et les paroisses ne sont pas jusqu'ici dotés. Il faut qu'une éducation plus étendue et plus éclairée soit fournie aux clercs et à tous les chanteurs d'église. Aussi bien, dans ce passé lointain dont les promoteurs de la réforme se réclament à bon droit, les fonctions « vocales » passaient pour importantes. Prêtres et diacres, laïcs attachés aux chapelles, devaient être initiés à la science musicale et à la pratique de la voix, avant que leur fût accordé l'honneur de participer à l'exercice cultuel. L'Eglise avait réglé elle-même, par les décrets de ses Pontifes, les divers degrés d'accession à cet office, très honorable, des chanteurs. Il fut un temps même où une haute virtuosité vocale était exigée des ministres du culte, en raison des diffi-

cultés que présentent de nombreuses cantilènes, parties intégrantes de la liturgie.

Si, pour limiter la question, l'on observe ce qui se fait en France de nos jours, on peut demeurer perplexe en face des conditions dans lesquelles elle se pose. Non seulement les maîtrises, auxquelles l'Etat s'intéressait jadis, ont été — bévue énorme ! — sacrifiées aux exigences des politiciens, mais les Séminaires, grands ou petits, ne font à la musique qu'une part dérisoire. Les maîtres chargés d'un vague enseignement du chant liturgique n'entendent, le plus souvent, rien à leur besogne, jugée par eux et par leurs élèves l'une des surérogations les plus fastidieuses des études théologiques. La culture artistique est nulle ; le goût à l'avenant. Pour ces hommes de bonne volonté, une élite vraiment, destinés à être les gardiens de nos églises, de leurs richesses monumentales et mobilières, le « grégorien » reste l'ennemi. A toutes grandes fêtes, en presque toutes églises, pour mieux honorer le Très Haut, la « musique » expulse le Graduel et l'Antiphonaire : la « musique » c'est, par opposition aux mélopées de ces liturgiques recueils, en notation carrée médiévale, ce qui, de par la grâce des Modernes, s'écrit avec des points ronds.

La faute en est aux éducateurs du clergé. L'enseignement musical n'est pas seulement, au séminaire, d'une insuffisance notoire : il est encombré de routine et d'erreurs.

La plus grave de toutes, contre quoi je viens protester ici, tient à la méconnaissance des origines du chant liturgique : elle engendre le dégoût de ce chant. Lorsqu'on a ouï, dans les écoles ecclésiastiques, durant de longues années, les mélopées médiévales enrobées par le sempiternel harmonium, qui en empâte les lignes et en bouscule les sons, on les hait : c'est infaillible. Les pratiques auxquelles se livrent les organistes de chœur, occasionnels ou attitrés, dans les séminaires comme dans les églises, sont au sommet de la hideur. Mais l'habitude est prise ; la néfaste pratique se perpétue.

Le plain chant ne doit pas être accompagné. *Issu des échelles antiques, dont il prolonge l'activité au Moyen Age,*

il répugne, par son organisme même, à tout compromis avec les accords de III sons, par conséquent avec l'harmonie simultanée du régime tonal moderne. Il n'y a, à cette prescription, nulle réserve ; et je ne suis pas le premier à le dire. Le musicien qui a le mieux connu les relations qui soudent le chant médiéval à la Mélopée antique, — car il les a découvertes et surabondamment démontrées, — Gevaert, écrivait dès 1895 :

« *Un accompagnement continu en* accords pleins *est con-*
« *traire à la constitution du chant homophone et en détruit*
« *le charme. Des cantilènes sans modulations causent plus*
« *promptement de l'ennui lorsqu'on y ajoute une harmonie.*
« *Selon moi,* toute réforme dans l'exécution du plain chant
« devrait débuter par la suppression de l'accompagnement
« polyphone, *procédé d'introduction assez récente. J'ai à me*
« *reprocher d'avoir moi-même méconnu trop longtemps ce*
« *principe et continué à propager, par différentes publica-*
« *tions, une pratique équivoque. Aujourd'hui, je regrette*
« *mon erreur passée, et j'estime que* le meilleur accompa-
« gnement du plain chant ne vaut rien. — *S'il faut absolu-*
« *ment soutenir la voix pour la maintenir au ton, le redou-*
« *blement à l'unisson des principaux sons de la mélodie,*
« *entremêlé par ci par là d'un simple intervalle de quinte,*
« *pour souligner les cadences finales..., voilà tout ce qui me*
« *paraît compatible avec le principe harmonique de la mé-*
« *lopée gréco-romaine et la tradition du chant chrétien.* »
[Mélopée Antique, p. 125, note.]

Alexandre Guilmant, quelques semaines avant sa mort, en une intime réunion de musiciens, où il se montrait encore le plus jeune d'entre eux, affirmait devant Charles Tournemire, Joseph Bonnet et l'auteur de ce livre, que sa conviction était identique, et il la formula dans les mêmes termes que Gevaert. Il me savait l'élève de celui-ci et désireux de soulever de nouveau la question très grave, endormie. Gevaert, si la mort ne l'avait point ravi trop tôt à ses multiples fonctions, avait l'intention de prendre la parole et de faire sans merci

le procès des « accompagnateurs ». Une précieuse lettre de lui, en laquelle il me dit ses projets, me fait comme un devoir, aujourd'hui qu'il n'est plus, de partir en guerre à sa place. Sans doute serai-je de l'Homophonie un moins autorisé défenseur, mais non pas moins ardent. C'est une lâcheté, lorsqu'apparaît la vérité, où qu'elle soit, quelle qu'elle soit, de lui marchander nos hommages. Peut-on rester en chemin, lorsqu'on l'aperçoit à l'extrémité de la voie où l'on s'est engagé ? Ni les compromis, ni les demi-mesures ne sont dignes d'une cause aussi belle : la valeur esthétique du chant chrétien médiéval est liée à sa dénudation harmonique. Les cantilènes que l'on abrite sous le nom du grand pape Grégoire sont nées à l'époque où l'accord de III sons, et a fortiori *l'accord plus copieux, était* impossible. *Il est illégitime de les harmoniser. C'est un devoir de le dire et, grâce à Gevaert, de le prouver. Ce devrait être un devoir de tenir compte, sans ménagements, sans temporisation, de ces faits avérés.*

*
* *

Ce n'est pas assez de restaurer les textes. Il faut consulter l'histoire. La continuité des faits musicaux, depuis le temps des Empereurs romains jusqu'au règne de Charlemagne et au delà, est, à qui veut la reconnaître, aisément discernable. Le règne de l'homophonie, absolu jusqu'au XIIe siècle, — car les tentatives antérieures ne contreviennent pas, à proprement parler, aux principes de l'homophonie, — doit être respecté, avec rigueur, dans les œuvres homophones. Leur habillage à la moderne enlèverait à leur résurrection tout le prix que l'on y attache : elles ne peuvent tolérer les cadences d'une harmonisation tonale, à formes raidies : elles y contredisent. Ce qui n'empêche, — et de cette obstination on demeure confondu, — que pas un maître de chœur, dans le « siècle » ou dans la « règle », n'ose rendre aux chants liturgiques leur indispensable nudité. On imagine chaque jour des moyens de tourner une difficulté qu'on n'a pas le courage de regarder en face. Dans les meilleures « chapel-

les », d'églises ou de couvents, — y en a-t-il en France une demi-douzaine ? — tous les chants, y compris les antiennes, sont assaisonnés d'accords. Les traités d'accompagnement du plain chant se multiplient. Y a-t-il à ces contradictions une excuse ?

Dans la pratique, il est vrai, on se heurte à des obstacles étranges. L'étiquette « Maître de Chapelle » est un leurre ; nul n'est moins maître que lui des destinées de sa chapelle ; une autorité jalouse et abusive s'exerce sur lui, dès que son initiative l'oriente vers l'art et — car ici les deux se lient — vers l'obéissance aux décrets pontificaux. Il n'est pas même libre d'imposer à l'organiste de chœur le silence ou la discrétion. Le public des églises, comme son clergé, ne sauraient se passer du ronflement « des seize-pieds » ni de la fadaise des accords. Essayez d'arrêter cette vaine soufflerie ; ce sera l'émeute paroissiale. Et, devant l'émeute paroissiale, la bravoure du clergé ne va pas jusqu'à l'héroïsme.

Je sais ce que quelques organistes de chœur, dignes de leur fonction, pensent de l'harmonisation des vieux chants. Ils savent qu'elle est illégitime, mais ils se disent que, en tout état de cause, et puisque cette profanation imposée par le clergé lui-même est inévitable, il vaut mieux qu'elle revête une certaine décence ; et ils s'appliquent à ce genre « d'habillage », avec une louable discrétion.

S'il faut, en effet, renoncer à faire prévaloir sur des habitudes mauvaises des pratiques rationnelles et à parler raison à des hommes dont c'est la mission de gouverner les âmes, on doit souhaiter aux honnêtes artistes, dont je viens de parler, bonheur et longévité. Je veux espérer, cependant, que leur activité « harmonicienne », si prudemment réglée qu'elle s'efforce d'être, n'est qu'une transition entre les accompagnements coutumiers, d'une infernale laideur, et le taceat *définitif...*

***

Taceat, *entendons-nous. Car cet organiste de chœur, que*

je semble maudire, peut prendre à l'Office, — il va bientôt le voir — un rôle plus haut que celui dont il se satisfait de nos jours. Il exerce actuellement un médiocre métier, monotone, fastidieux. Je lui propose de transformer son rôle en une besogne d'art, perpétuellement variée. D'abord, la Psalmodie, objet de ce traité, tolère l'activité de son talent d'harmoniste et de « déchanteur ». Je le convie à devenir un habile manieur de contrepoint, à savoir entrelacer les lignes mélodiques autour de la cantilène des Psaumes ; et partout ailleurs, là où il doit se taire « harmoniquement », à rechercher, à découvrir et à placer au bon endroit la Quinte Modale conclusive. Il produira ainsi, à la fin de toute mélopée liturgique, une harmonie rudimentaire, complète parfois [*mélodies* intenses], *en tous les cas légère, furtive, réduite à une touche de couleur atténuée, dont il sera le premier à s'éprendre. A condition, toutefois, que dans les cas trop douteux, ou tout à fait obscurs, il se garde bien de vouloir installer sous la Finale une Quinte Modale quand même.*

Il aura aussi l'occasion de soutenir les voix, à l'unisson ou à l'octave, toutes les fois qu'il sera nécessaire ; de sorte que son intervention dans l'office sera permanente, comme par le passé. Elle deviendra seulement plus discrète. Elle exigera de lui — certes, il faut le prévoir, — des connaissances plus étendues. Il ne suffira plus, pour « accompagner », de se référer vaguement aux principes de l'harmonie tonale. Il faudra posséder celle-ci à tréfonds, afin de pouvoir s'en évader, ce qui est nécessaire ; afin d'y substituer une harmonisation modale, contrapontique, d'une réalisation pleine d'intérêt, — et grosse de difficultés.

De même si l'organiste du grand orgue veut entrer dans ces vues, faire corps avec l'Office, et, au lieu d'y apporter le désordre par l'indifférence de ses choix, concorder avec lui en toutes ses parties, il verra son rôle grandir et son talent se purifier. Ce qu'il faut faire est malaisé. A tous un effort s'impose pour rendre à l'admirable liturgie musicale de nos églises sa beauté et son efficace !

Tant que le chant liturgique sera dénaturé par la livrée qu'on lui inflige, tant que l'éducation musicale et vocale ne sera point honorée, dans les séminaires et autour des églises, d'une part de faveur, tant que la gymnastique vocale n'entrera point en ligne de compte dans l'apprentissage des clercs et des laïcs chanteurs, ni l'essence des cantilènes chrétiennes ne sera respectée, ni leur exécution possible. Les églises furent des foyers d'art. Le motu proprio *leur ouvre, si leurs pasteurs s'y soumettent, une ère nouvelle de bienfaisante activité : aux artistes il suggère un programme d'art si large, qu'ils peuvent adhérer de toute leur âme aux nécessités complexes de sa réalisation.*

*
* *

Les pages qui suivent s'appuient exclusivement sur le texte de l'Édition Vaticane. J'essaie, contrairement aux habitudes répandues dans l'enseignement musical ecclésiastique, de rattacher l'art vocal chrétien à ses origines lointaines, et me fais une loi de renoncer — ce qui, depuis les travaux de Wesphal et de Gevaert, aurait dû être exigible — à l'imbroglio des classifications modales erronées, que les plainchantistes conservent avec un soin jaloux. Ils s'entendent tous — Gastoué mis hors de cause — pour passer sous silence, comme non avenus, les résultats certains de ces travaux. Et ils s'obstinent à submerger le musicien profane en des nomenclatures informes.

Pour percevoir que sous ces étiquettes et sous ces classifications il est de la musique, d'admirable musique, il faut résolument rompre avec elles. Quel est ce langage et quels sont ces mystères ? Si les échelles antiques, qui se sont perpétuées de fait au Moyen Age, avaient gardé leur nom, il y aurait profit à les leur conserver, dans l'étude de la modalité ecclésiastique. Mais des confusions de divers ordres se sont produites, dont j'ai ailleurs [Histoire de la Langue Musicale, *chap. III*] *brièvement exposé l'origine et les conséquences. Le plus simple, si l'on veut pratiquement y voir clair, est de*

sérier les pièces liturgiques suivant qu'elles appartiennent aux modes de Mi, *de* La, *de* Sol, *de* Fa, *légués par les Grecs et les Romains aux musiciens médiévaux, et aux modes de* Ré *et d'*Ut, *qui sont de nouveaux venus dans le monde musical. Il suffira ensuite de reconnaître, en ceux des modes qui revêtent plusieurs formes, les échelles « relâchées » et les échelles « intenses ». La définition de ces variétés donnera à ces mots leur valeur ; l'esprit se représentera aisément ce que l'oreille perçoit avec une grande facilité. Et le langage sera clair.*

Je prends l'édition telle qu'elle est. Je ne me demande pas si certaines pièces ont été remaniées ; si plusieurs sont des rapsodies ; si quelques-unes sont des adaptations. Il s'agit ici de pratique. Il faut faire crédit aux éditeurs et accepter, même sans les connaître, les raisons qu'ils ont eues de se déterminer. Le praticien, en présence de leur œuvre, n'a point à la discuter, — ce n'est pas son affaire, — mais à l'interpréter. Il cherchera donc, en chaque pièce, la Fondamentale du mode, clef de l'énigme que tout plain chant propose. Ce livre veut l'y aider, et lui permettre de tirer de cette notion, une fois acquise, les éléments actifs de l'harmonisation applicable à une certaine psalmodie.

Autant que faire se peut, j'ai multiplié les rapprochements, et partant les contacts, avec l'Art Moderne, qui nous est familier. Après avoir rappelé les différences profondes, organiques, qui règnent entre la période homophone [Antiquité et Moyen Age] et la période polyphone [Epoque moderne] de l'art, j'ai jeté des ponts de l'une à l'autre et me suis efforcé, en un langage simplifié, — à l'excès parfois, — d'unir celle-ci à celle-là, dans la pratique. Et le lien, grâce à la communauté des assises, a pu en grande part être fourni par la musique des Grecs. Celle-ci demeure capable d'élucider maint problème postérieur : lisez, de Gevaert, la Mélopée Antique.

Au lieu de recourir à une classification condamnée [Authentes et Plagaux], parce qu'entachée d'erreurs essentielles, j'essaie de débrouiller, par des raisons intrinsèques et musi-

cales, l'écheveau compliqué de ces mobiles formules : quelques-unes sont des Protées. Mais il arrive parfois que je m'en tienne, dans les types d'analyse que je propose, à des caractères assez superficiels : un certain nombre de pièces, en effet, ne se présentent pas à nous sous la forme qu'elles ont dans les manuscrits. Plusieurs ambiguïtés de détail ont été interprétées par les éditeurs, et à leurs risques et périls, en un certain sens, qui leur a paru le bon. D'autres pièces, d'une origine plus obscure encore, exigeraient, pour être classées avec rigueur, des renseignements que je n'ai pas. Mais je me refuse, de parti pris, à me documenter plus amplement sur les travaux des Commissaires. Je limite ma curiosité à l'édition pratique qu'ils ont établie. Je veux rester dans l'état d'esprit de tout musicien respectueux de leur ouvrage ; avide avant tout de le « réaliser », je me contente de dérouler le fil conducteur dont mon maître Gevaert a fourni le modèle. Aussi bien suffit-il que les solutions ici proposées, quelquefois provisoires, restent en tout cas plausibles, et « musicales ». La modalité hellénique découvre, à qui l'aborde, l'origine des échelles médiévales et enseigne, par là même, quel traitement doit leur être appliqué.

Qu'il soit convenu que l'emploi, dans ce livre, de l'étiquette « plain chant » est une simple concession et non une adhésion à l'erreur que cette étiquette consacre. Le plain chant *n'est pas l'ensemble du chant chrétien liturgique, contrairement à l'opinion commune, qui fait un bloc des éléments musicaux les plus disparates. Mais sa définition nous entraînerait loin....*

L'adoption de la lecture consacrée par les Bénédictins, — égrènement des neumes en notes de durée quasi égale, *contrairement à l'opinion d'érudits considérables,* — *n'implique pas ici non plus que cette interprétation puisse être recommandée comme définitive. Elle est seulement conforme à l'actuelle pratique, et je me suis interdit, de même qu'en un précédent ouvrage, toute discussion sur cet objet. Il faut, dans*

la réforme du chant dit grégorien, procéder par étapes et sérier les besognes. Gevaert a fait, en perfection, l'analyse des échelles modales employées par l'art musical ecclésiastique, et sa Mélopée Antique, *sur ce terrain-là, reste inattaquable. La Commission Vaticane restaure les textes et ses travaux font loi : les* graphies *qu'elle choisit doivent être respectées.*

Reste l'interprétation des durées qui se cachent sous les signes complexes de l'écriture médiévale. Or, depuis que dom Pothier a publié les Mélodies Grégoriennes, *le rythme dit « oratoire » a fait fortune, et il est actuellement préconisé par l'Edition Vaticane elle-même : la préface latine du* Graduale *énonce des règles pratiques de lecture conformes à cette valeur supposée des neumes. Il faut pourtant de bonne foi reconnaître que cette manière de lecture est une hypothèse, combattue par des textes médiévaux dont l'ensemble vient d'être réuni par Houdard en un saisissant exposé : la question des durées neumatiques reste ouverte. Elle reste entière. Je ne veux point l'aborder dans la présente étude, qui a pour objet des échelles, et je sacrifie à l'usage courant.*

Les formules d'accompagnement présentées dans cet ouvrage, écrites dans un style archaïsant, qui a paru le plus conforme à leur emploi, sont remplies d'âpretés, d'accords sans tierces, de tritons mélodiques et harmoniques. Elles ne redoutent ni les quintes ni les quartes consécutives. Mais elles font aussi appel, à l'occasion, surtout au chapitre VIII, à des formules harmoniques modernes (accords renversés, pédales, etc.). J'ai cherché avant tout à respecter le caractère modal des échelles : c'est là l'essentiel. Si le Mode *est solidement installé dans l'entendement de l'auditeur, on peut sans scrupule, pourvu que ce soit avec goût, lui donner un revêtement harmonique assez libre. Tous ces accompagnements doivent être infiniment discrets et émis en grande douceur.*

Juillet 1912.

I

LES ÉCHELLES MÉDIÉVALES

On s'appuiera ici sur les conclusions moyennes qui se peuvent tirer des ouvrages et des travaux pratiques de dom Pothier, président perpétuel de la Commission Vaticane [*les Mélodies Grégoriennes ;* les *éditions de Solesmes* de 1883 à 1895; collaboration à *la Paléographie Musicale*, dont le plan fut tracé par dom Pothier]; de Mgr Duchesne [*Origines du culte chrétien*], de dom Morin [*les véritables Origines du chant Grégorien*]; de Gevaert [*la Mélopée Antique dans le Chant de l'Eglise latine; Origines du chant liturgique de l'Eglise latine*]; d'Am. Gastoué [*Origines du Chant Romain; l'Art Grégorien*] pour définir et pour « traiter » les mélodies médiévales de l'Antiphonaire primitif et celles qui, peu à peu, s'y agrégèrent. L'Edition Vaticane nous rend l'ensemble de ces chants, qui constituent le Graduel et l'Antiphonaire.

On admettra qu'au commencement du VIIe siècle le fonds de l'Office était déjà constitué ; — que, au temps de saint Grégoire le Grand [† 604], et, si l'on veut, par ses soins, un répertoire copieux de chants psalmiques divers et aussi [?] de plusieurs chants communs [*Kyrie*, *Gloria*, etc.] de la Messe avait reçu les honneurs d'une consécration papale ; — que

des additions se produisirent au cours des siècles suivants, jusqu'à la fin du XIe, qui complétèrent le magnifique recueil dont l'Eglise peut à bon droit s'enorgueillir. Recueil complexe, ensemble disparate, où les hymnes versifiées s'insinuent parmi les chants prosaïques ; les apports successifs présentant, naturellement, des caractères intrinsèques variés.

Les discussions de l'ordre historique ne peuvent être ici abordées : aussi bien est-ce de pratique qu'il s'agit. Le chant liturgique, dit grégorien, sera considéré comme un bloc, en ce sens que ses pièces diverses doivent être soumises à un même régime d'exécution. Même on ne distraira point de ce bloc les additions postérieures au XIe siècle : *Proses* d'Adam de Saint-Victor, *Messe des Anges*, etc., ni ces belles pièces en modalité moderne, telles que l'*Ave Verum*, le *Regina Caeli* ou mainte autre. On les « traitera » toutes de la façon qui sera établie, y compris même les « compositions nouvelles écrites dans le style ancien et dues en grande partie à dom Pothier ». Elles sont d'une construction suffisamment apparentée à celle des pièces médiévales pour que la même « pratique » puisse et doive s'appliquer aux unes et aux autres.

L'Édition Vaticane n'est pas une édition scientifique. Elle est, si l'on peut dire, traditionnelle et utilitaire. Ce qui n'empêche que la collation des manuscrits n'ait été faite avec beaucoup de soin et avec une haute science. On peut estimer, à condition que l'on adopte le point de vue des Editeurs, qu'elle fournit, dans bon nombre de ses pièces vocales, la meilleure leçon et la plus authentique. Il est à souhaiter seulement que les Commissaires, une fois leur œuvre accomplie, en livrent le secret et, en un catalogue critique, spécifient, pour chaque chant de l'Office, la provenance et l'âge des manuscrits, les variantes adoptées [et pourquoi], les corrections, les substitutions, les additions, les créations. Cela permettrait d'attendre que fût offerte aux travailleurs

une édition critique du chant de l'Eglise chrétienne ; et il faut s'associer au vœu que l'un des Consulteurs même a formulé à cet égard [Gastoué, *l'Art Grégorien*, p. 119, note].

*
* *

Il importe de rappeler que, dès la première moitié du VIe siècle, bien avant le pontificat de saint Grégoire le Grand [590-604] les Offices chantés des Heures Canoniales sont déjà constitués : l'Office de Nuit [*Vigiliae*] et ses trois nocturnes; l'Office du Matin [*Laudes matutinae*] ; les IV Petits Offices du Jour [*Primae*, *Tertiae*, *Sextae*, *Nonae*]; l'Office du Soir [*Vesperae*, *Completorium*]. Cassiodore et la règle de saint Benoit, vers 530, énumèrent les différentes phases du *cursus ecclesiasticus*, et leurs descriptions sont concordantes. Or, à cette époque on chante à Milan depuis cent cinquante ans : Saint Ambroise [340-397] y avait magnifiquement réglé le chant liturgique. D'autre part, le *Liber Pontificalis*, désigne le pape Saint Célestin [422-432] comme l'introducteur à Rome de la psalmodie antiphonique, créée à Antioche au commencement du IVe siècle, et que Saint Ambroise, à Milan, avait immédiatement adoptée. Tout cela s'enchaîne. Et, sans entrer dans le moindre examen des emprunts faits par Rome à Milan ou à d'autres églises, on a le droit d'affirmer que le premier quart du quatrième siècle a vu naître un rite romain, déjà réglementé par Léon Ier [440-461] à une époque de l'histoire musicale où le régime sonore que les Latins avaient hérité des Grecs était encore, rythmique exceptée, à peu près intact.

Plusieurs ouvrages récents, en langue française, et qui sont, sinon par leur objet, du moins par leur clarté, à la portée de tous les lecteurs ayant de la culture, ont élucidé dans leur ensemble les essentiels problèmes que suscite l'étude de la musique grecque. Des travaux de Gevaert, de

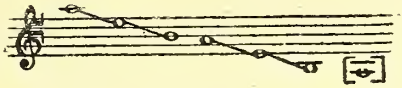
Th. Reinach et de Laloy se dégage, déjà nette, la vision de cet art lointain. Il vaut par l'isolement, la pureté et la souplesse de sa ligne mélodique. Il est essentiellement « homophone ». Il ignore les épaisseurs d'un *substratum* harmonique et il déroule dans l'espace sonore le fil menu, fragile, de ses mélopées. Si parfois elles sont accompagnées d'une seconde partie en contrepoint rudimentaire, jamais elles ne sont soutenues par un accord de III sons. L'Accord Parfait, majeur ou mineur, en tant que support harmonique ou à titre d'Accord en soi, délectable à l'oreille, est resté inconnu des Grecs. De là des « manques » en leur langue musicale, mais aussi des vertus caractéristiques.

J'ai essayé ailleurs de présenter en raccourci la doctrine des savants que je viens de citer, de l'interpréter et de contribuer pour une modeste part à la diffusion de ces indispensables études : l'Art Médiéval, jusqu'à Gui d'Arezzo, n'est rien que la survie, à peine amendée, de l'Art Grec. L'Hellade a légué en principal au monde d'Occident ses échelles diatoniques. Les subtilités des professionnels, qui exaspéraient Platon par leurs mièvreries, ne se sont transmises que très secondairement, aux artistes du Moyen-Age, et le bel héritage recueilli par l'Eglise chrétienne est presque entièrement purifié des enjolivures extradiatoniques dont les virtuoses de l'Antiquité s'étaient délectés. Toutefois, si la part de ces « ornements » est modique dans la musique préguidonienne, il est très important d'en trouver la trace : la présence de ce reliquat et les causes de son effacement définitif, vers le XIIe siècle, vont fixer notre religion sur l'essence même de l'Art Antique et de l'Art Médiéval, son successeur. Aussi, avant de montrer la persistance des échelles diatoniques depuis les temps de Pythagore jusqu'à ceux de Gui d'Arezzo, faut-il rappeler qu'une échelle extradiatonique incompatible avec l' « harmonie simultanée », et qui fut une des bases de la musique grecque, s'est perpétuée, très affai-

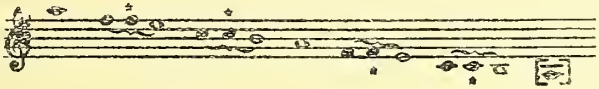
blie, mais encore caractérisée, pendant le premier millenaire chrétien. Et l'on tirera de ce fait les conséquences qu'il comporte.

*
* *

La théorie des échelles dans l'Art Antique témoigne avec évidence que l'usage de l'harmonisation par Accords Parfaits de III sons y fut impossible. L'ossature générale du diagramme sonore, incliné vers le grave, était de la forme :

(1) 

C'étaient là les sons limitatifs des tétracordes constitutifs, auxquels la théorie assignait des fonctions distinctes. Ils étaient fixes, intangibles. Les sons intercalaires de remplissage au contraire étaient « mobiles » ; à tel point qu'ils pouvaient se serrer contre le son de base en chaque tétracorde, d'assez près pour n'occuper, à eux deux, que l'épaisseur d'un demi ton. Ainsi dans le tétracorde *La-Mi*, lu de l'aigu au grave, le *sol* pouvait baisser jusqu'à ce qu'il prît la place de notre *fa*, et celui-ci fléchissait à son tour jusqu'à n'être plus séparé du *Mi* de base que par un quart de ton. Du moins est-ce ainsi que les aulètes [joueurs d'*aulos*, instrument à anches simples ou doubles et non « flûte », comme on va le répétant] avaient réglé le Genre Enharmonique, type primordial de toute échelle, disaient-ils. Ils exécutaient — ou prétendaient exécuter — la série singulière :

(2) 

où l'astérisque désigne le quart de ton, la *diesis* extra-diatonique, qui mettait Platon en fureur. A côté de ces

raffinements singuliers, il existait, en effet, une formule courante, « vulgaire », celle des honnêtes citoyens non versés dans les subtilités professionnelles, que Pythagore avait consacrée par ses expériences et ses maximes, et que les philosophes éducateurs acceptaient seule, à l'exclusion de toute autre :

(3)

Il est facile d'y reconnaître notre Diatonique, l'universel Diatonique, dont les Pythagoriciens avaient, au Monocorde, contrôlé la structure.

Il y aurait lieu toutefois d'observer que ce Diatonique pythagoricien n'est pas exactement conforme au nôtre. Je renvoie le lecteur à l'exposé simple, — du moins le crois-je tel, — que j'ai présenté de ce fait dans l'*Encyclopédie de la Musique* [Delagrave], *Grèce*, ch. IV : les tierces majeures pythagoriciennes, lues de l'aigu au grave, *la-fa*, *mi-ut*, *si-sol*, sont beaucoup trop grandes et ne peuvent entrer dans la composition d'un Accord Parfait. Mais, bien qu'elle soit déjà décisive, c'est moins sur cette propriété de la construction pythagoricienne que je veux m'appuyer pour spécifier l'incapacité harmonique du régime sonore des Grecs, que sur la considération suivante.

Puisque, à côté du Diatonique vulgaire, les techniciens avaient pu installer les divagations de leur Enharmonique, à tel point qu'elles étaient devenues la base même de la notation musicale, il est évident qu'ils n'avaient jamais goûté la suavité de l'Accord. Le fait de rendre, à l'intérieur des tétracordes, les sons assez flottants pour qu'ils soient libres de s'évader hors des limites marquées par l'Accord Naturel de III sons, est la preuve manifeste que celui-ci reste inconnu. Alors que, depuis la Renaissance, il mène tout dans

l'Art Moderne, et que l'harmonisation latente due à son influence réagit sur toute mélodie, même isolée, jusqu'au XIe siècle les inflexions de la ligne mélodique restent affranchies de son contrôle. A preuve : vers 1050 des maîtres de l'école clunisienne enseignent encore l'Enharmonique, non dans toute l'ampleur que lui avaient donnée les Anciens, mais comme un moyen producteur de notes de passsage et de broderies. Il ne les jugeaient à coup sûr ni mièvres ni écœurantes : le manuscrit précieux que la Révolution a exilé à l'Ecole de médecine de Montpellier et qui est un monument de la pédagogie au temps de Gui d'Arezzo, montre la série diatonique (3) surcomplétée des sons extradiatoniques [*] de la série (2). Ceux-ci étaient donc encore goûtés à cette époque[1].

Pour que les musiciens, — même si cela n'avait lieu que dans des ornements et des fioritures « de passage », — pussent user de ces sons vacillants, contradictoires de tout étagement harmonique en forme d'Accord Parfait, il fallait que leur oreille échappât en effet aux suggestions de l'harmonie telle qu'on l'a postérieurement « sentie » et réglée. La preuve de cette incompatibilité entre la survivance de l'Enharmonie, même atténuée et déchue, et l'usage des triades sonores simultanées, est fournie par un fait d'histoire : dès

[1] Ils affectent théoriquement les mêmes degrés de l'échelle générale, au Moyen-Age et dans l'Antiquité. Comparez [dans l'*Histoire de la langue musicale* (Laurens)], la figure 233 à la figure 110. Et reccurez au schème 214, *ibidem :* il montre que, sous des régimes où une pareille déviation des sons diatoniques est pratiquée ou simplement praticable, ne fût-ce que comme exception, les accords *ut*-mi-sol, fa*-la-ut* sont exposés à être d'une injustesse effroyable. Quant à l'accord *sol-si-ré*, dans lequel *sol-si* est un « diton » pythagoricien, il n'est pas tolérable pour une oreille tant soit peu exercée, bien qu'il ne contienne pas de sons extradiatoniques ; la tierce majeure pythagoricienne y est beaucoup trop grande [fig. 405, *ibidem*]. D'où il faut bien conclure que l'Accord Parfait ne fut pas seulement inconnu des Anciens et des musiciens de Moyen-Age, jusqu'au XIe siècle, mais qu'il fut, pour les uns comme pour les autres, organiquement impossible.

que, dans la seconde moitié du XIIe siècle, les hasards de la polyphonie naissante — ou plus exactement, les attractions naturelles que l'écriture vocale à trois parties réelles suscitait entre les sons, — eurent fait percevoir et goûter les charmes de l'Accord, l'Enharmonique s'effondra pour ne plus reparaître. L'Accord l'avait mis en fuite.

*
* *

C'est à la magique et irrésistible puissance de ce nouveau venu qu'il faut attribuer la fixation de l'Echelle Générale Diatonique et l'élimination des sons parasitaires qui l'avaient dès longtemps encombrée, bien plus qu'aux objurgations enflammées du grand musicien d'Arezzo. Celui-ci tempêta contre les fadaises qui déjà avaient indigné Platon. Convient-il de faire à cette prédication véhémente l'honneur de la croire efficace, et d'attribuer à Gui le pouvoir d'exorcisme et une force de persuasion capable de convaincre le monde des musiciens, au seuil du XIIe siècle ? Il se peut que Gui ait sa part dans cette orientation nouvelle. Mais on doit soupçonner l'Accord, personnage imprévu et tout d'abord assez incompris, d'avoir été subrepticement un réformateur beaucoup plus efficace !

J'ai essayé ailleurs d'exposer les tâtonnements de son entrée en scène, les moyens subreptices par lesquels il s'est insinué au cœur d'un langage dont les Consonances Parfaites [Octave, Quinte et Quarte] avaient jusqu'à présent, et à elles seules, réglé l'ossature. Il suffit de constater ici que l'Accord, ferment de l'harmonie moderne, éclos vers la fin du XIIe siècle, a bousculé l'ancien régime et permis au nouveau de s'ouvrir. Pendant une période transitoire de trois siècles [XIIIe, XIVe, XVe], les forces vives de l'Accord vont se

[1] L'Accord par excellence, l'Accord unique, l'Accord Parfait de III sons.

développer et se discipliner. La Renaissance verra sa gloire : il y parviendra à sa maturité.

Ainsi, jusqu'à la fin du XIe siècle, les musiciens d'Occident entraînés par des pratiques presque aussi vieilles que l'art, ont été incapables de percevoir et de construire l'Accord. Il faut se hâter de redire qu'ils possédèrent en revanche, tout le long de cette longue période où l'Homophonie régna en maîtresse, des richesses mélodiques que l'Art Moderne n'a pas su conserver. Aussi bien ne s'agit-il point de donner la préférence à l'un sur l'autre, mais de marquer seulement, en même temps que leur continuité, les motifs de leurs divergences : la Polyphonie [à III parties et plus] est le propre de l'Art Moderne.

Or le XIe siècle, qui met fin à la musique homophone, est la dernière étape de formation pour le grand répertoire vocal de la liturgie chrétienne. Tout ce qui dans ce recueil est postérieur, musicalement, à cette époque, s'imprègne de la saveur *mélodique* due à l'emploi *harmonique* de l'Accord Parfait. Ces additions sont d'ailleurs peu nombreuses. Elles tiennent si peu de place dans l'ensemble de l'Office qu'on ne devra point les parer d'ornements sonores dont le goût se refuse, au nom de la vérité historique, à affubler les mélodies plus vieilles. Tout le chant liturgique doit être envisagé comme une construction extra-harmonique, au sens moderne, et traité comme tel.

*
* *

Avant de tirer de certains caractères intrinsèques, propres aux mélodies vaguement étiquetées « grégoriennes », une confirmation de ce principe, il faut rappeler aux partisans de leur harmonisation, qui invoquent la polyphonie antique et médiévale, antérieure au XIIe siècle, la nature de cette polyphonie.

Il faudrait reconnaître d'abord que le mot ne convient guère à la chose. On aurait pu créer l'inélégant vocable « Diphonie », qui aurait du moins le mérite de nous fixer sur le nombre maximum des parties simultanées dans l'Art Antique : il n'a jamais dépassé deux. Et pour causes. Les précédentes pages ont fourni le motif de cette limitation.

S'il suffit d'un passage où Plutarque [*de Musica*, IX] réédite la doctrine d'Aristoxène [né vers 360, av. J.-C.], pour établir que les Anciens ont pratiqué l'écriture musicale à deux parties, il n'est pas moins sûr qu'à cette polyphonie rudimentaire, relatée d'ailleurs en termes non équivoques par maint écrivain de la Grèce et de Rome, se réduisait l'harmonisation de l'art antique. Elle diffère essentiellement de notre polyphonie, qui repose sur la présence au moins latente de l'Accord de III sons [Accord Parfait, majeur ou mineur], inconnu aussi bien de Pythagore, Platon, Aristote, Aristoxène que des musiciens professionnels.

Le régime musical des Grecs s'accommode essentiellement d'une « harmonie successive », incluse dans la mélodie, et qui participe aux incertitudes et aux divagations systématiques d'échelles nombreuses et de natures diverses. Elle ne peut donc, que sous bénéfice d'inventaire, se comparer à celle que nos mélodies modernes, inféodées au seul Mode d'Ut, évoquent.

Dans la langue de Platon et d'Aristote le mot « Harmonia » signifie « succession mélodique coordonnée », dont tous les sons possèdent entre eux des liens, et qui a pour centre un échelon principal : degré qui n'est pas une « tonique » au sens actuel. Il est infiniment moins impérieux. La subordination des sons à celui qui leur sert de *base mélodique* et en même temps de *centre harmonique* [le mot « harmonique » étant pris dans l'acception définie ci-dessus],

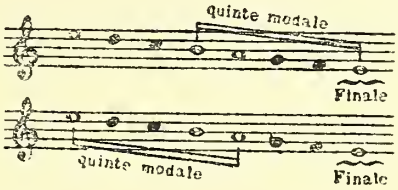
échappe à toute servilité : les échelles antiques répugnent aux cadences précises.

La preuve en est que l'échelle principale des Grecs, régulatrice de toutes autres, nationale à proprement parler, l'Harmonie Doristi [ou si l'on veut le Mode Dorien], oscille perpétuellement entre deux Fondamentales, *Mi* et *La*. Voici sa forme diatonique et sa double interprétation [1] :

(4)

DORISTI I ou DORISTI-MI :

DORISTI II ou DORISTI-LA :



On voit que dans les deux cas la Finale mélodique est la même : c'est *Mi*. Il en résulte que la conclusion d'une pièce musicale écrite en Doristi-*Mi* se fait sur une pseudo tonique, *Mi;* celle d'une pièce écrite en Doristi-*La* se fait sur une pseudo dominante, encore *Mi*. Le charme des œuvres, mélodiques par essence, qui relèvent d'un tel régime, résidait en partie dans l'ambiguité de ce son terminal. Et l'on peut dès maintenant prendre le lecteur à témoin que le placage d'un Accord Parfait mineur de *Mi* sous la Finale *Mi* ou d'un Accord Parfait mineur de *La* sous la même Finale, lui donne une signification « tonale », inconciliable avec les mœurs « harmoniques » des Anciens.

*
* *

Il faut tirer de là une conséquence nécessaire. C'est que dans l'échelle type des Anciens, et dans celles qui se sont adaptées plus ou moins à ses cadres, la subordination de

[1] J'appelle Quinte Modale la région, longue d'une quinte, et qui s'appuie sur la Fondamentale. C'est la partie essentielle de toute échelle modale.

tous les sons à un degré central et directeur est infiniment moins étroite que sous le régime harmonique moderne. La fondamentale du mode antique, flottante dans l'échelle type, — puisqu'elle y hésite entre le Ier et le IVe degré et produit ainsi un dédoublement de la Doristi en deux variétés « conjuguées », — conserve en toutes les échelles annexes ce même caractère d'imprécision.

Toutefois il est certain que les Anciens ont octroyé à la Doristi-*Mi* et à celle qui, à son modèle, ont la Quinte Modale située au grave, une sorte de mise à part : ce sont les types 1, 4, 5, 7, dans les exemples (7) (8) (9) (10). Nous disons de l'accord *ut-mi-sol* qu'il est à l'état « direct » et que l'accord *sol-ut-mi* est « renversé ». C'est par une distinction analogue que les Anciens ont jugé « directs » les modes où la fondamentale occupant le degré le plus grave de l'octave modale — qui est la « finale » mélodique, — attire la Quinte Modale au bas de cette échelle. Lorsque la fondamentale est installée sur le IVe degré, ce qui, dans les « harmonies » helléniques arrive une fois sur deux, et par conséquent lorsque la finale mélodique est une pseudo dominante, — jouant par à peu près le rôle de notre dominante moderne vis-à-vis de la tonique, — l'échelle modale est rangée par le fait dans une autre catégorie. Son imprécision s'accroît, ce qui n'est pas pour déplaire aux musiciens de cet art subtil. Elle gagne en couleur ce qu'elle perd en netteté et devient plus propre, — c'est Aristote qui nous l'apprend [*Problèmes* 30 et 48], — à exprimer les grandes expansions du lyrisme. Les harmonies directes, parce qu'elles sont plus précises, sont aussi plus « imitatives » et s'adaptent mieux à une action dramatique déterminée. C'est ainsi que chez les Anciens il y avait des échelles « tragiques », aptes à traduire expressément les mouvements passionnels du drame.

Témoignage très précieux et qui devient singulièrement

significatif, si l'on observe que les échelles léguées par l'Antiquité au Moyen Age sont les « directes », à l'exclusion des autres. La Doristi-*Mi* ou du moins la Doristi ambiguë, où les avantages sont pour Mi[1], les formes 4, 5, 7 des exemples (8) (9) et (10), c'est-à-dire les modes « directs » de La, Sol et Fa, sont, en principal, l'héritage légué aux artistes médiévaux par les Romains, disciples des Grecs. Ainsi les échelles « directes », « imitatives », — entendez : les formes modales les plus arrêtées, — sont celles qui, au Moyen Age, survivent.

Il n'est pas difficile de constater que cette importance consentie à la fondamentale, si elle ne lui confère pas les vertus propres à notre moderne tonique, tend néanmoins à lui octroyer certaines vertus attractives ; et celles-ci réalisent, dans la mesure où elle s'exerce chez les Anciens, la subordination des sons de l'échelle au son-pivot de cette construction. Et nous pouvons, par une comparaison qu'il ne faut pas pousser trop loin, mais qui est licite, reconnaître dans les degrés I, IV et V de toute Quinte Modale lue du grave à l'aigu, les jalons de l'échelle. Toutes les échelles antiques, toutes les échelles médiévales sont érigées sur les quatre Quintes Modales appuyées sur les sons Mi, La, Sol, Fa. Il suffit, dans chacune d'elles, d'appeler I le son de base pour trouver dans les degrés IV et V les deux autres repères essentiels de l'échelle considérée. Ce seront, si l'on veut, les pseudo « notes tonales » du mode. Elles s'acheminent, à travers les siècles, vers les « notes tonales » modernes, dont elles annoncent le rôle. Elles sont déjà, chez les Grecs et dans l'art médiéval les agents des cadences. Car celles-ci, même au temps où l'Accord de III sons, conquête tardive [XIIe-XVIe siècles] n'est pas encore fixé sous sa forme pure, sont latentes dans le langage des musiciens. Mieux que cela :

[1] Les types nets Doristi-*La* sont relativement rares dans le répertoire liturgique.

elles y sont actives. Il suffit d'analyser les restes de l'art antique, si peu copieux qu'ils soient, pour y reconnaître l'activité de ces degrés I, IV et V et leur rôle complexe. De même les analyses qui vont être esquissées et dont les cantilènes médiévales seront l'objet, montreront que les mêmes jalons se retrouvent en elles et y jouent un rôle analogue. Le fait que la fondamentale du mode est, à toutes les époques, au grave de la Quinte Modale, crée, entre toutes les échelles qui se sont succédé, une analogie de fonctions organiques, qui autorise les rapprochements, — pourvu qu'on n'ignore rien des différences.

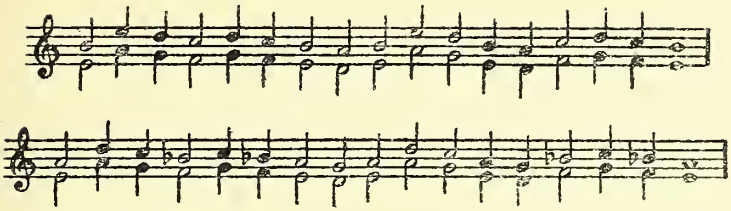
*
* *

Ces différences, dues principalement au fait que les échelles antiques sont réglées par le moyen des seules quintes et non par le jeu des Accords Parfaits placés sur les « notes tonales »[1] se manifestent, dans le domaine de la mélodie, par l'emploi possible des intervalles minimes, quarts de ton et autres, dont l'Enharmonique a révélé l'importance ; — dans le domaine de la polyphonie, par l'exclusion des agrégats sonores de III sons, c'est-à-dire des « accords » au sens moderne du mot. A la « diphonie » se réduisait, chez les Anciens, l'harmonie simultanée.

D'autre part, nous le savons par des textes d'Aristote [*Problèmes musicaux*, 17, 18, 39] : si l' « antiphonie » — c'est-à-dire la dissociation des parties mélodiques — ne doit être pratiquée qu'à l'octave entre les voix humaines, « parce que cet intervalle est le plus beau et, dans un chœur, le seul agréable », l'accompagnement instrumental n'exclut pas les autres intervalles. Gevaert a montré que les *antiphonies* à la quinte et à la quarte étaient goûtées par les Anciens :

[1] *Encyclopédie de la Musique*. I. Grèce, IV [Delagrave].

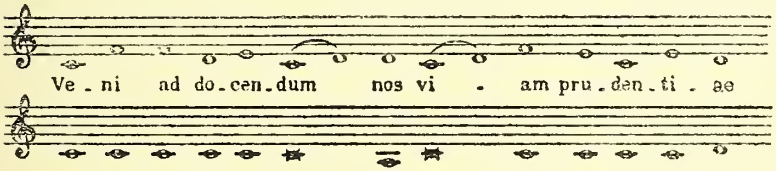
Accompagnement instrumental à l'aigu.



Chant au grave.

(5)

Dans un tel mode d'accompagnement, la partie ajoutée à l'aigu suit parallèlement le contour mélodique de la partie principale, en épousant toutes ses formes; ce qui, à notre point de vue, produit une superposition de deux tons différents : hérésie pour les harmoniciens modernes. Délices encore au temps de Gui d'Arezzo. Celui-ci cependant préfère l'usage des intervalles « mêlés » à ces lourdes séries de Consonances Parfaites, et il fournit des types d'harmonisation à deux parties qui pourraient servir d'application au texte de Plutarque, *de Musica*, IX :



(6)

Ainsi, à quinze siècles de distance, on trouve appliqués les mêmes procédés de l'accompagnement d'un chant principal, soit par des intervalles parallèles en chapelets de Consonances Parfaites [*Antiphonies* de Platon, Lois, VII, p. 812, et d'Aristote, ouvrage cité ; *Diaphonies* des théoriciens des IXe, Xe, XIe siècles], — soit par des intervalles mêlés, où voisinent les Consonances et les Dissonances [*Krousis* de Platon, Aristote et Aristoxène, celui-ci dans l'ouvrage cité de Plutarque ; *Organum* à deux parties des

théoriciens médiévaux, où le « mouvement contraire » était pratiqué aussi.]

Une telle persistance implique une continuité dans la transmission des moyens musicaux; continuité qui s'affirme par la perpétuité des échelles antiques : l'art chrétien est, jusqu'au XIe siècle, la prolongation directe de l'art païen. Ce ne sont pas seulement les préceptes d'Aristote qui le régentent, par une persistance séculaire de l'autorité concédée au maître d'Alexandre ; c'est la vie même de la langue musicale des Grecs et des Romains, qui anime l'art occidental et y accomplit ses libres destinées.

*
* *

La « Diphonie » dans l'art gréco-romain et dans l'art médiéval jusqu'au XIe siècle, s'appuie sur les mêmes principes. Est-il donc nécessaire, après cette constatation, de s'attarder aux textes qui, dans l'intervalle, témoignent de cette continuité ? Peu importe que saint Augustin ait admiré « cette simultanéité [*concentus*] délicieuse engendrée par des sons, divers en vérité, mais qui ne jurent pas d'être ensemble ». Il est impossible de rien tirer du passage cabalistique et peut-être mutilé[1] où l'évêque d'Hippone [† 430] déclare que le Psalmiste en s'écriant : « *laudate Eum in chordis et organo* », a voulu spécifier en l'*organum* un instrument à cordes[2] [*Enarratio in Psalmum* CL]. Il importe

[1] C'est l'opinion de mon maître L. Havet, qui a bien voulu étudier le *Commentaire du Psaume CL*, auquel je n'entendais goutte, et me rassurer quelque peu sur mon incompréhension, en me montrant les imprécisions, les discordances et aussi les incorrections grammaticales du texte, dues soit à des lacunes, soit à des interpolations.

[2] *Quod ergo ait* [*Psalmista*] « *in chordis et organo* », *videtur mihi aliquod organum, quod chordas habeat, significare voluisse.* Comment pourrait-on, en face de cette déclaration formelle et, pour une fois, claire, tirer de cette *Enarratio* la preuve que saint Augustin connaissait l'*organum* à deux parties, dans le sens où Gui d'Arezzo l'entend ?

encore moins que Cassiodore [† vers 570], Fulgence [† 533], Isidore de Séville [† 636] aient réédité les phrases symboliques de saint Augustin [1].

Tous eussent été désavoués sans doute par saint Jérôme [† 420] sur la Vulgate de qui ils ont disserté. Leurs témoignages, relatifs à la pratique musicale du temps, relèvent de la mystique et ne nous apprennent rien de la technique instrumentale [2].

Mieux que leurs commentaires, l'examen rapide des échelles grecques et la constatation de leur survie au Moyen-Age expliqueront comment, tout le long du régime antique dont Gui d'Arrezo prononce la clôture, les sons étant enrégimentés dans les mêmes cadres, ne peuvent, lorsqu'ils s'associent en deux parties distinctes pour former un *concentus,* — même *suavissimus,* — produire que des intervalles « harmoniquement » imprécis. D'autre part, la persistance des IV Fondamentales antiques, qui vont être énumérées, et par conséquent des IV Quintes Modales dont elles sont les supports, fournira la preuve que, pendant quinze cents ans et plus, le fonds de la langue est restée stable ; elle expliquera aussi la vitalité de l'Enharmonique (2), encore que ce Genre vétuste n'ait été légué au Moyen-Age qu'à titre d'enluminure accidentelle. Or ses traces, nettes encore au XIe siècle, suffisent à témoigner que les artistes médiévaux faisaient des antiques échelles un usage essentiellement homophone s'étendant, *nec plus ultra*, à la « diphonie ».

[1] Sinon la phrase qui est citée à la note précédente, du moins celles qui, en son voisinage, évoquent le psaltérion et la cithare.

[2] Il faut même ne les accueillir qu'avec un doux scepticisme. Le dernier des auteurs cités — pour ne relever qu'un fait à leur passif, — écrit avec candeur : *Tonus est harmoniae differentia et quantitas... cujus genera in XV partibus musici diviserunt, ex quibus hyperlydius novissimus et acutissimus...* Gerbert, *Scriptores* I, p. 21. Il est digne de rejoindre l'illustre sénateur Boèce, plus vieux que lui de cent ans, fauteur de la confusion entre les modes et les tons; confusion qui a eu cours au Moyen-Age et qui, dans certain enseignement, dure encore.

*
* *

La trame sonore de l'Art Antique était tissue en couleurs nombreuses, qui furent ses échelles. Alors que l'Art Moderne s'est satisfait d'en avoir une, — car le Mode Majeur [type : série Ut] a réduit en servitude le Mode Mineur et l'a absorbé, — les échelles grecques étaient multiples.

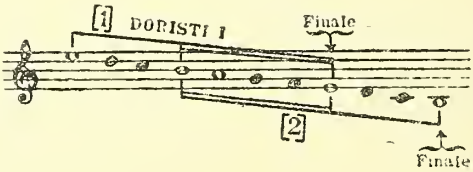
Grâce aux deux formes de la Doristi (4), on obtint par la simple addition d'un tétracorde à chacune d'elles, au grave ou à l'aigu de la Quinte Modale, une paire d'échelles conjuguées, et les deux groupes issus des Doristi constituèrent la famille Dorienne :

Echelles doriennes.

Modalité dorienne : *Fondamentale MI*

Quinte Modale : *si-Mi*

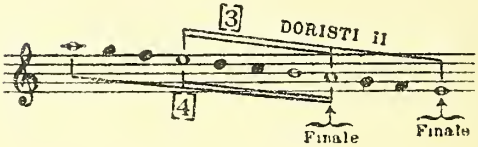
(7)



Modalité dorienne : *Fondamentale LA*

Quinte Modale : *mi-La*

(8)



Ainsi les échelles modales *mi-Mi I* et *si-Si* ont Mi pour fondamentale ; les échelles modales *la-La* et *mi-Mi II* ont La pour fondamentale. Chaque paire possède une seule quinte modale, commune aux deux échelles, et assise sur la fondamentale.

Peu importent les noms qu'à ces « Harmonies » les Grecs aient pu donner. Retenir seulement que le mode de Mi, à double forme, est le mode Dorien [la Doristi] dans l'Antiquité, l'échelle vulgaire, et l'équivalent de notre *ut-ré-mi-fa-sol-la-si-ut.*

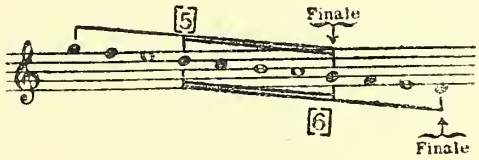
A ces quatre formules, associées deux à deux, s'ajoutèrent et s'adaptèrent, sans doute vers la fin du IVe siècle avant notre ère, les quatre suivantes, réparties en deux groupes, assises sur deux autres fondamentales, Sol et Fa :

Echelles barbares.

Modalité phrygienne : ***Fondamentale SOL***

Quinte Modale : *ré-Sol*

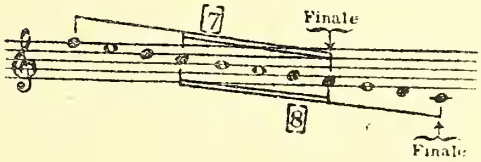
(9)



Modalité lydienne : ***Fondamentale FA***

Quinte Modale : *ut-Fa*

(10)



Ces échelles modales, plus récentes, ont dû avoir, dans les temps anciens de l'art grec, une forme différente de celle qui leur est donnée ci-dessus, mais elles se sont façonnées peu à peu aux cadres de l'échelle primordiale, la Doristi ; suffisamment du moins pour que l'on soit autorisé, en Diatonique, à les représenter de la sorte, (9) et (10).

Les deux dernières paires (9) (10) constituent, en regard

des précédentes (7) (8), une famille modale distincte, qui oppose avec netteté ses caractères organiques à ceux de la famille Dorienne. Les quatre échelles bâties sur Sol et sur Fa, d'origine exotique — les Grecs disaient « barbare » — ont, dans leur quinte modale, une tierce majeure incluse. Les échelles de la famille Dorienne font entendre la tierce mineure, de sorte que, jaugées à la façon des Modernes, — ce qui est une mnémonique facile — elles paraissent ressortir à notre modalité mineure; tandis que les échelles barbares s'inféodent à notre modalité majeure. Les unes et les autres excluent tout ♯ ou tout ♭ constitutifs : elles sont assises exclusivement sur le clavier des touches blanches.

A ces échelles normales ne se réduisent pas les ressources des Anciens. Westphal et Gevaert ont établi que deux des échelles « barbares » revêtaient à l'occasion des formes spéciales, qui furent léguées, elles aussi, aux musiciens du Moyen Age : l'échelle *sol-Sol* (9) pouvait se déplacer de telle sorte que la finale mélodique restant le *Sol*, le parcours de la mélodie la débordât d'une quarte au grave, environ. Il en était de même pour l'échelle *fa-Fa* (10). On obtenait les figurations ci-dessous :

Echelles dites relachées.

(11)

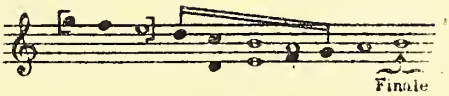
(12)

Autre modification, applicable aux mêmes modes : au lieu de se terminer sur la fondamentale Sol ou Fa, il leur était loisible, sous la forme exceptionnelle dite « intense », de conclure sur la tierce supérieure de la fondamentale, entendez : au milieu de la Quinte Modale. Dans ce cas la

finale prenait le caractère d'une pseudo médiante. Ainsi naissaient les autres types :

Echelles dites intenses.

(13)



(14)

Ces formes anormales n'étaient point tolérées par les philosophes. Ils jugeaient *excitantes* les échelles intenses, et ils estimaient les échelles relâchées *bonnes à peine pour des hommes affaiblis*. En dépit de leurs anathèmes, les unes et les autres ont eu fortune longue et elles ont passé, avec les échelles normales, dans l'héritage recueilli par les musiciens médiévaux. Il est riche, on le voit, de huit échelles normales, et de quatre variétés exceptionnelles. Le tout étant assis sur les IV Fondamentales Mi, La, Sol, Fa. De sorte que quatre Quintes Modales, sans plus, organisent l'activité mélodique du langage musical, chez les Anciens. Le jeu des Finales suffit à compliquer le répertoire des échelles et à y introduire une piquante variété.

C'est ce jeu des Finales qui va, au Moyen Age, s'oblitérer quelque peu et aussi, avec le temps, s'appauvrir. Mais le grand fonds subsiste, ainsi qu'on va le voir.

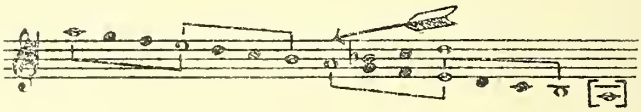
Il se retrouve en particulier dans un mécanisme assez étrange, partie intégrante de l'échelle-type et qui met à la discrétion du musicien, à tout instant, et dans toute échelle, une modulation à la quarte supérieure.

La figure (3), qui représente le diagramme général des sons tel que les Anciens l'avaient réglé, n'est pas complète. Il faut, pour qu'elle le soit, greffer sur le *la* du milieu, que

les Grecs appelaient Mèse, un tétracorde modulant. D'où résultait l'ensemble connu sous le nom de « Grand Système immuable » :

Grand système immuable.

(15)



La pente de ce tétracorde était, comme celle de tous les autres, descendante. Il n'est rien autre que la transposition, à la quarte supérieure, du tétracorde *la-sol-fa-mi*. Par le ministère du *si* ♭ la fonction musicale du *mi* passe momentanément au *la*. D'où, en langage moderne une modulation « à la sous-dominante ». Elle est, à proprement parler, *organique* dans l'art grec et dans l'art médiéval, puisqu'elle reste en permanence à la disposition du musicien. Elle est si fréquente même qu'elle passe, chez les Anciens, pour ne pas être une modulation : ils font au ton de la sous-dominante [ou à ce qui dans leur art lui ressemble] l'honneur de l'agréger au ton de la fondamentale, en cette famille de tétracordes associés. L'exemple ci-dessus en montre l'étagement. Si l'on observe que le *la* est séparé du *si* par un ton disjonctif, on constate que le tétracorde ajouté supprime cette « disjonction ». Aussi porte-t-il le nom significatif de « tétracorde des Conjointes ». Etiquette qui sera plusieurs fois employée dans les pages qui suivent, et dont le sens est clair.

*
* *

Le mode de Mi, la Doristi antique, l'échelle primordiale du régime musical des Anciens, mineure excellemment, n'occupe pas dans le chant liturgique une place aussi grosse, par le nombre des pièces qui en sont affectées, que les modes de

La, Sol et Fa. En revanche il se présente dans le répertoire ecclésiastique, où il revêt l'étiquette du IIIe Mode, sous la forme de pièces belles entre toutes. Il est plus fréquemment Doristi-Mi que Doristi-La. Sa Finale est, par conséquent, plutôt « fondamentale » que « pseudo-dominante ». Cependant la Doristi-La peut être reconnue en quelques pages. Plus nombreuses sont celles où règne l'ambiguïté, créée par la coexistence possible des deux Fondamentales. La Doristi, chez les Grecs, avait déjà le droit, et sans doute le devoir, en raison de son caractère, de se montrer oscillante. Bien que nous sachions par Aristoxène que la Doristi-Mi prévalût sur la Doristi-La, nous devons conclure des dissertations d'Aristote, que la Doristi, en raison de son ambiguïté même, participait aux qualités des échelles directes [Quinte Modale au grave] et des échelles inversées [Quinte Modale à l'aigu].

Le Mode de La (8 [4]) apparaît assez rarement sous sa graphie naturelle. Il est presque toujours transposé en *ré*. Les musiciens médiévaux n'ont pas tardé à ne plus se rendre compte de ce mécanisme simple et *ils ont cru* au Mode de Ré. Il est vrai que de bonne heure leur croyance se trouva justifiée, lorsque le *si* ♭ de la transposition étant tombé, une échelle autonome de Ré se créa. Mais dans la modalité ecclésiastique primitive le Mode de Ré, appelé Ier Mode, n'est d'ordinaire qu'un mode de La, en ton de *ré*.

Le Mode de Sol (9 [5]) a passé tel quel, sous sa forme normale et sa forme relâchée (11) dans la modalité ecclésiastique, où il a constitué les Modes VII et VIII.

De même le Mode de Fa normal (10 [7]) et relâché (12) a fourni les Modes V et VI.

Les échelles intenses des Modes de Sol (13) et de Fa (14) ont respectivement engendré les Modes IV et II. En ce dernier se trouvent aussi les échelles relâchées, de formation postérieure au répertoire tout primitif, construites sur le mode de La.

En dépit des transpositions qui les masquent et qui ont donné le change aux praticiens mêmes qui les opéraient, les huit Modes Ecclésiastiques sont le décalque de huit échelles antiques : quatre *normales*, deux *relâchées* et deux *intenses*. Gevaert a fait la preuve de cette identification, et l'on peut affirmer, sans risques, que si la langue sonore médiévale a, relativement à celle des Anciens, éprouvé quelque déchet, elle a conservé intact la plus grande part de l'héritage. Elle n'a perdu que les échelles 2, 6 et 8 qui figurent aux exemples (7), (9) et (10). Toutes les autres [voy. exemples (7) à (14)] sont restées dans l'usage, au Moyen Age, au moins jusqu'au xe siècle, inclusivement.

*
* *

Mais telle ne fut point l'opinion des théoriciens médiévaux. Ils constituèrent les Modes Ecclésiastiques II et IV avec de soi-disant échelles relâchées des Modes I et III, sans s'apercevoir que, dans la plupart des pièces, aucun lien organique ne rattache leur Mode II au Mode I, ni leur Mode IV au Mode III. Les échelles intenses leur échappèrent. Ils crurent que les paires modales V-VI et VII-VIII avaient leurs analogues dans les paires I-II et III-IV. Partout où ils virent l'*ambitus*[1] mélodique descendre notablement au-dessous de la Finale, ils estimèrent que ces échelles étaient relâchées ; ils les appelèrent *plagales* ou secondaires, en tant que simples variétés des échelles *authentes* ou principales. Ils décrétèrent que toutes ces variétés étaient issues d'un même mécanisme et que deux séries modales parallèles, créées successivement, exprimaient à la fois la variété et la consanguinité des échelles :

[1] C'est-à-dire le parcours total de la mélodie, dont le centre est plus ou moins la *teneur* psalmodique.

	AUTHENTES		PLAGAUX		AUTHENTES		PLAGAUX
soit :	Ier Authente	—	Ier Plagal.	soit :	Ier Mode	—	IIe Mode.
	IIe Authente	—	IIe Plagal.		IIIe Mode	—	IVe Mode.
	IIIe Authente	—	IIIe Plagal.		Ve Mode	—	VIe Mode.
	IVe Authente	—	IVe Plagal.		VIIe Mode	—	VIIIe Mode.

(16)

Cette inexacte classification a encore force de loi en trop d'ouvrages, malgré sa caducité. Il est nécessaire de ne point perpétuer une aussi grave confusion. Et si l'on doit connaître le numérotage des « tons » traditionnel — voyez page 43 — puisqu'il est imposé par les habitudes qu'ont voulu respecter les restaurateurs du chant liturgique, — il faut classer « musicalement » les Modes Ecclésiastiques comme il suit :

Mode de Mi [Doristi antique] = IIIe Mode.
Mode de La, en *ré* = Ier Mode, quelquefois IIe.
Mode de Sol = VIIe [échelle normale], VIIIe [é. relâchée], IVe [é. intense].
Mode de Fa = Ve [échelle normale], VIe [é. relâchée], IIe [é. intense].

(17)

Observer que déjà, dans le répertoire primitif, quelques pièces sont écrites en Mode de La relâché, et par conséquent peuvent passer pour de vraies « plagales » du 1er Mode. D'autres s'y ajoutèrent plus tard, au même titre. Toutes sont étiquetées : 2e « ton », et par conséquent voisinent sous cette étrange rubrique avec des mélodies intenses du Mode de Fa. Il faudra donc observer avec une grande attention les pièces marquées « du 2 », si l'on veut ne pas errer dans les indications « harmoniques » qu'elles fournissent — ainsi qu'on le montrera plus loin, — à l'accompagnement éventuel des psaumes adjoints.

La présence de ces pièces construites sur une échelle modale relâchée de La [en *ré !*] constitue une innovation de l'art médiéval. Les Anciens semblent n'avoir toléré les formes relâchées et intenses que dans les paires modales exotiques, « barbares » (9) et (10). Mais il est remarquable que le Mode de Mi, l'incontesté chef de file de toutes les échelles antiques,

ne s'est au Moyen Age, tant qu'il a survécu, contaminé d'aucun « relâchement », d'aucune « intensité ». Il est resté pur de toute compromission avec des formes nouvelles ; et si ce vieux monarque a perdu peu à peu du terrain, il a eu la fierté de garder jusqu'au bout ses couleurs et de ne pactiser ni peu, ni prou, avec les modes introducteurs du régime moderne. [Voir toutefois l'examen du *Te Deum* (254).]

*
* *

En ce qui concerne et la nature du plaisir esthétique que nous procurent les chants médiévaux, et l'agréable incertitude où nous laisse leur échelle modale jusqu'à ce que la Finale vienne en préciser les contours, et la contradiction résultant de l'emploi d'une harmonisation qui escompte la solution et la fournit bien avant que l'auteur de la mélodie-énigme n'ait voulu la livrer, je prie le lecteur de se reporter à ce que j'ai dit dans l'*Histoire de la Langue Musicale*, p. 194 et suivantes.

Je dois me borner, dans cette étude, à rappeler que la musique médiévale est non seulement partie dérivée de l'Art Antique homophone, mais encore, en dépit du temps, partie intégrante ; qu'elle appuie sa langue sur les mêmes Fondamentales, qu'elle façonne les variétés de ses échelles, — encore que ce soit à l'insu de ses théoriciens, — par les mêmes procédés ; qu'elle garde jusqu'au XIe siècle les traces de divagations extradiatoniques qui rendent certaine, au moins jusqu'à cette époque, l'absence de l'Accord de III sons.

Est-il abusif de convier le lecteur à conclure : l'harmonisation du chant liturgique, dit grégorien, est un anachronisme sans excuses, puisque, privant ces belles et pures mélodies du caractère d'isolement qui leur est essentiel, elle leur ravit du même coup leur beauté ?

II

PRATIQUE DES ÉCHELLES MÉDIEVALES

A QUOI DOIT SE RÉDUIRE LEUR « ACCOMPAGNEMENT »

Une seule région de l'Office peut comporter une harmonisation appropriée : c'est la partie psalmodique, à condition que soit respectée rigoureusement l'homophonie de l'Antienne qui précède le psaume et lui sert de conclusion. Tel est, en effet, le rôle musical de l'Antienne : sa réitération s'impose après l'exécution des versets, *toujours*.

Ce n'est pas que l'harmonisation soit plus logique dans le verset du psaume qu'ailleurs. Elle est seulement moins condamnable, et elle peut être tolérée. Même elle semble offrir quelques avantages, en introduisant de la variété dans le mode d'exécution, et en mettant en relief, par contraste, la dénudation systématique de tout ce qui n'est point *psalmodié*. Je donne à ce dernier mot un sens quelque peu étroit. J'appelle *psalmodie* tout chant de psaume ou de verset psalmique exécuté sur une formule type, déterminée et fixe pour chaque « ton », abstraction faite des variantes de la terminaison.

Dans les chants de la Messe, l'*introit* seul présente des versets conformes à la définition ci-dessus : ils pourront recevoir l'adjonction de quelques accords ou provoquer quelques combinaisons contrapontiques, dont le choix sera plus loin déterminé. Les autres chants psalmiques à versets [Graduel, Alleluia] n'appliquant point à ceux-ci des formules toutes

faites et leur donnant au contraire un développement mélodique très libre et très varié, ne peuvent y admettre ni harmonisation, ni contrepoint polyphones.

Il en est de même des chants communs de la Messe [*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*] : ils ne doivent en aucun cas recevoir une adjonction harmonique. Quelques-uns sont fort anciens. Les plus récents eux-mêmes, ceux qui sont tout à fait modernes, répugnent sinon par leur structure, du moins par leur rôle et le milieu où ils furent introduits, à l'habillage des accords. Leur régime est celui de l'homophonie, qui doit être conservée, rigoureuse, si l'on a souci du style général que réclame l'office. *A fortiori*, seront présentées toutes nues les Hymnes, Séquences, Proses, appartenant pour la plupart au répertoire ancien.

Le fait que, dans l'exécution de toutes ces pièces [le *Credo* mis à part], les grandes orgues ont le droit d'alternance et que l'organiste ne peut décemment « répondre avec un doigt », crée une difficulté. Il est évident que l'homophonie, dans l'état actuel des choses, sur les claviers de nos modernes instruments, est une contradiction. Le moyen d'échapper à la fois à un anachronisme et à une disparate, — en harmonisant aux grandes orgues, alors que le chant, au chœur, n'est pas harmonisé, — serait que l'organiste, avec infiniment de goût, paraphrasât la cantilène liturgique confiée à ses soins, au lieu de l'exécuter polyphoniquement. Mais pour en prendre à son aise avec le texte et se donner ainsi le droit de le parer d'accords, il faut posséder une science et une adresse qui ne sont pas monnaie courante. La question reste épineuse. L'harmonisation aux grandes orgues fera l'objet d'un chapitre spécial [VII].

Comment réglera-t-on le rôle de l'organiste de chœur, lequel dispose dans les grandes églises d'un instrument à tuyaux plus ou moins ronflants, et ailleurs d'un harmonium plus ou moins nasillard ? La réponse est fort simple : si la

nécessité s'impose de soutenir les voix des plainchantistes par un « accompagnement » de renfort, servant de tuteur et de guide, cet accompagnement devra être « homophone », s'exécuter par conséquent à l'unisson ou en octaves.

A L'UNISSON. — C'est le cas le plus fréquent, correspondant à la présence, au chœur, de voix d'une seule espèce : voix masculines ou féminines [les voix d'enfants sont féminines]. Si des hommes seuls chantent, l'organiste accompagnateur les soutiendra en émettant avec eux, à la hauteur du clavier correspondante, c'est-à-dire dans la région moyenne des voix masculines [*ré*$_2$ — *ré*$_3$], la cantilène en cause. A la fin de chaque pièce, et, dans chaque pièce à la fin de l'Antienne et du Verset, il pourra, sous le dernier son, quelquefois sous le dernier groupe de sons, installer la Quinte Modale ; à cet ultime instant, loin de contrevenir à l'assiette modale, ou d'escompter l'effet de la Finale, elle apportera à la conclusion le concours le plus efficace, et quelquefois [échelles intenses] le plus inattendu. Si le chœur se compose d'enfants, l'accompagnateur transportera sa doublure mélodique à l'octave moyenne féminine, *ré*$_3$ — *ré*$_4$, et toujours en « huit-pieds ».

Faites-vous du choix exclusif et logique des « huit-pieds » une règle absolue, sous peine d'empâter la voix en des bourdonnements affreux.

En un mot que votre béquillage accompagnateur ait toute la discrétion d'un secours miséricordieux, dont la qualité sera d'autant plus haute que sa modestie sera plus grande. Cherchez à obtenir une intensité suffisante pour que vos chanteurs vous entendent et vous suivent ; telle cependant que les assistants ne vous soupçonnent qu'à peine et, si possible, ne vous entendent point du tout.

Que si les assistants eux-mêmes chantent, — ce qui est la plus souhaitable des manières et la plus digne, *sinon la plus pratique*, hélas ! — l'organiste de chœur et, au besoin,

l'organiste du grand orgue, soutiendront les voix masculines et féminines en octaves équivalant à celles des deux espèces vocales; sans « seize-pieds », sans pédales, avec des « fonds de 8 ». Les anches seront éternellement proscrites.

Quand la Quinte Modale, installée au dernier instant sur le son terminal, fera son apparition discrète, elle sera pour l'auditeur attentif un plaisir et donnera à son esprit, en même temps qu'à son oreille, le contentement d'une solution claire, adéquate à la question posée par le mystérieux déroulement de la mélodie liturgique.

Cette Quinte Modale conclusive, l'unique support harmonique que puisse admettre l'homophonie des chants liturgiques, doit être l'objet des principales préoccupations de l'accompagnateur et du maître de chapelle. Reconnaître en une cantilène médiévale sa région essentielle, assise sur la Fondamentale, est le premier devoir qui leur incombe. Qu'il s'agisse d'une pièce d'un bout à l'autre cnnemie de toute harmonisation — c'est l'immense majorité, — ou d'une pièce à versets psalmiques tolérant quelques accords, la Quinte Modale sera l'essentielle directrice de l'organiste ou du chef de chœur. Sa spécification est liée à celle de la Fondamentale.

A l'octave. — Lorsque les hommes et les enfants chantent ensemble, donc à l'octave, l'organiste de chœur peut les « soutenir » en octaves dans la région moyenne $ré_2$-$ré_4$. L'adjonction de la Quinte Modale conclusive aura même effet que plus haut. Ici encore, éviter avec le plus grand soin les « seize-pieds », ainsi qu'il a été dit ci-dessus.

RECHERCHE DE LA FONDAMENTALE

Elle serait infiniment simple si la Fondamentale du Mode se confondait avec la Finale mélodique. Or cette coïncidence

est loin d'être constante. Il faut donc passer en revue les échelles et faire les distinctions voulues. Cette recension s'opérera non dans l'ordre que les traités de Plain Chant assignent aux modes ecclésiastiques, suivant la classification traditionnelle, mais d'après l'ancienneté des échelles elles mêmes. Ce qui les obligera à défiler comme il suit :

Modes antiques prolongés	Mode de La [Hypodoristi = Eolisti].
	Mode de Mi [Doristi Mi et La].
	Mode de Sol [Hypophrygisti = Iasti].
	Mode de Fa [Hypolydisti] [1].

(18)

Une question préalable se pose. On a coutume de chiffrer les pièces vocales liturgiques de 1 à 8, et l'édition vaticane a consacré cet usage. C'est ainsi qu'au Premier Dimanche de l'Avent, par exemple, l'*introit* est du 8, le *graduel* du 1, l'*alleluia* du 8, l'*offertoire* du 2, la *communion* du 1. Chaque chant est ainsi numéroté, dans tout l'office. En quoi ce signe numérique peut-il faciliter la recherche de la Fondamentale et fixer le lecteur sur l'espèce d'échelle employée, *normale*, *relâchée* ou *intense ?* Que sont ces chiffres ?

Enrôlés sous la bannière de 1, le mode de La [transposé en *ré*] et le mode de Ré autonome [p. 87], sans parler des formes hésitantes intermédiaires entre les deux, doivent être pourtant distingués avec soin l'un de l'autre. Le chiffre 2 s'applique à une échelle de La transposée, relâchée, en même temps qu'à une échelle de Fa intense. L'étiquette 4 est attribuée non à un plagal de Mi, mais à une échelle de Sol intense. Le

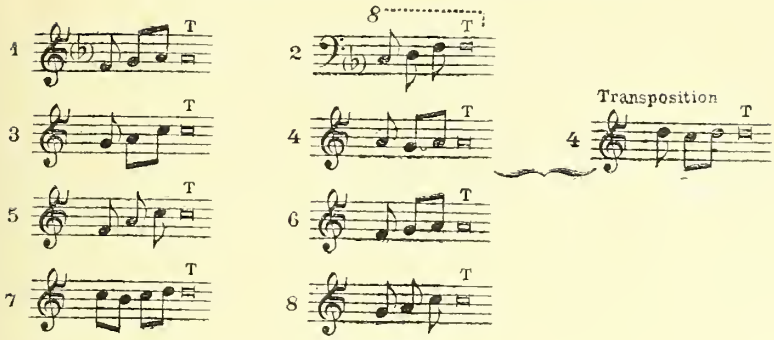
[1] Il peut y avoir avantage, pour abréger le discours, à faire usage, dans les études relatives à la musique ecclésiastique, de ces antiques vocables. Mais je tiens pour préférable de ne donner aux modes que leurs étiquettes musicales, et de distinguer celles-ci les unes des autres par le nom de leur Fondamentale.

mode de Fa et le mode d'Ut sont marqués 5... Ces chiffres ne sont donc pas le miroir des IV Authentes et des IV soi-disant Plagaux. Ils n'ont avec la classification (16) qu'un indirect rapport. Ils ont pour mission de rappeler les « tons » de la psalmodie, lesquels sont essentiellement des formules mélodiques, caractérisées par l'Intonation et la Teneur. Les historiens de la liturgie, cités au début de cette étude, ont fait la preuve que, en dehors des chants communs de la messe [*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus*], toutes les pièces du Graduale sont d'origine psalmique. De sorte que, là même où le verset du psaume a disparu [offertoire, communion], l'Antienne, primitivement connexe de ce verset, a pu conserver, dans sa tessiture, la marque de l'ensemble, aujourd'hui mutilé.

Les chiffres du Graduale, placés en exergue à chaque pièce, doivent être considérés uniquement comme les indices de ces « tons » primitifs, de ces types psalmodiques, et non comme les révélateurs directs de l'échelle modale. Ils sont d'ailleurs d'usage moderne, récent, et ils n'ont que le rôle de signaux, capables seulement de fixer sur la *teneur* de la pièce. Tout un régime graphique traditionnel est lié aux numéros de ces « tons ». De sorte que le chanteur et l'organiste, à la vue du chiffre et de la clef, devinent à quelle hauteur ils doivent pratiquement installer leur échelle. Les Commissaires de l'édition vaticane ont cru devoir les respecter, pour ne pas priver les interprètes d'un adjuvant consacré par l'usage. Ils leur assignent le rôle d'indicateurs moyens, chargés de déterminer la région centrale mélodique [1]. Voici le tableau des teneurs psalmodiques, correspondant pour chaque « ton » à cette région :

[1] Gevaert m'a convaincu aisément que cette perpétuité de signes extra-musicaux est très fâcheuse. Elle ne contribue pas peu à masquer l'origine vraie des échelles médiévales. Il était d'avis que leur suppression s'imposait. Et il est très regrettable qu'elle n'ait point été consentie.

Les VII Intonations et Teneurs [T] psalmodiques



(19)

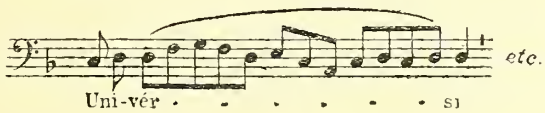
Les praticiens du plain-chant ont tous ce tableau dans la mémoire. Il va servir ici à expliquer les chiffres indicateurs des répertoires liturgiques et à montrer ce que, dans l'analyse des échelles, ils peuvent valoir.

***

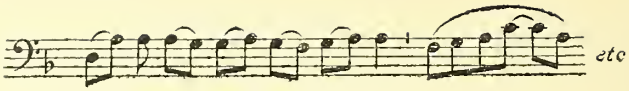
Observer d'abord que pour les pièces construites sur deux échelles distinctes, c'est-à-dire n'ayant pas même Fondamentale, ou sur deux types différents de la même échelle [normale et « relâchée », normale et « intense », etc.], les éditeurs se contentent de préposer à ces pièces, comme on faisait jadis, le chiffre correspondant à l'une des deux parties constitutives.

Tantôt c'est l'antienne qu'ils étiquettent et tantôt le verset.

Le Graduel du Premier Dimanche de Carême, dont l'antienne s'ouvre par une formule nettement « relâchée », donc en mode II,

(20) 

est chiffré 1 parce que son verset a le *la* pour teneur, comme en premier ton psalmodique ;

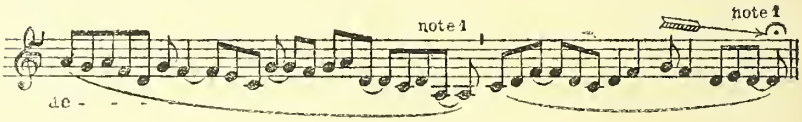
21) 

De sorte que dans le cas où l'on réitère l'antienne — et on doit la réitérer, — la pièce conclut sur une échelle relâchée, comme elle a commencé.

Ainsi cette pièce marquée 1 a son antienne en mode de La [en *ré*] relâché et son verset en mode de La [en *ré*] normal. Il est vrai de dire que l'antienne et le verset ont même fondamentale : *ré* [pour La], et qu'ici l'ambiguïté est sans conséquence.

Voici qui est plus déconcertant. L'*Alleluia* du IVe Dimanche de l'Avent est marqué 3. A quoi correspond ce chiffre ? L'antienne est du mode Mi [IIIe mode] le verset est du mode de La [en *ré*] relâché [IIe mode]. Le chiffre 3 paraît avoir ici une signification « modale » : or il s'applique seulement à l'antienne. Quels remaniements tout cela cache-t-il ? Aux éditeurs de nous l'apprendre.

Il suffit de jeter les yeux sur les deux dernières distinctions du verset :

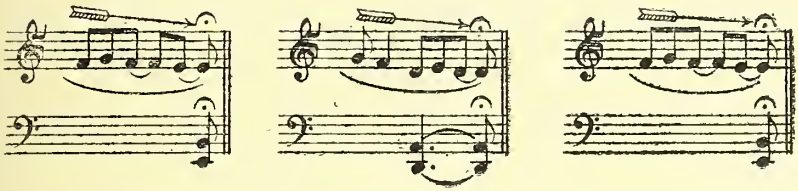


(22)

pour se convaincre qu'il y a ici une modulation modale, en passant de l'antienne au psaume : on émigre de la Fondamentale Mi à la Fondamentale Ré [= La transposé]. De sorte que si l'accompagnateur, usant de la seule tolérance à laquelle

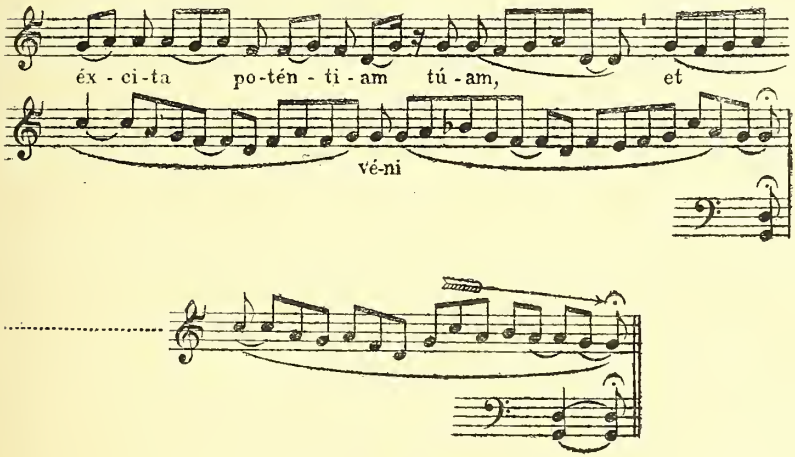
[1] Je traduis systématiquement la *mora vocis* [bénédictine] à la fin d'un groupe en respectant la forme de ce groupe et en ajoutant la valeur exigée.

il ait droit, fait entendre la Quinte Modale à la fin de l'antienne et du verset, il en devra changer, en dépit du « ton » unique marqué par le chiffre :



(23)

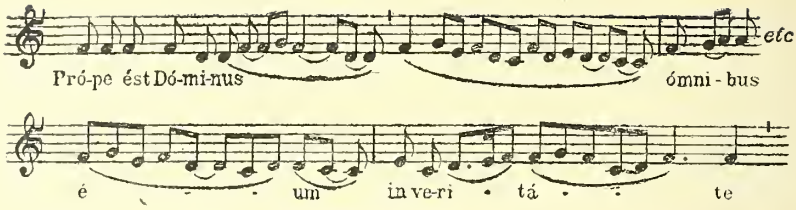
A lire l'antienne du Graduel du IIIe Dimanche de l'Avent, et aussi la dernière distinction du verset, on se trouve en face d'une échelle de Sol relâché, c'est-à-dire d'un VIIIe mode :



(24)

Mais la teneur psalmodique paraît être le *ré*, ce qui est le fait du septième « ton », et la pièce est chiffrée 7.

Le Graduel du IVe Dimanche de l'Avent présente les formules relâchées suivantes [VIe mode] :



(25)

Mais la teneur du verset est celle du cinquième « ton », [*ut*]. Le graduel en question est donc dit et inscrit « du 5 ».

On le voit : non seulement il n'y a point corrélation nécessaire, mais il peut y avoir conflit entre la série des huit « Modes » [échelles] et celle des huit « Tons » [formules mélodiques]. Cela se complique du fait, signalé plus haut, que certaines pièces, bâties sur deux échelles différentes, ne sont cependant affectées que d'un seul chiffre, applicable tantôt à l'antienne, tantôt au verset. Il faut donc faire un départ absolu entre

« Modes »	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
et « Tons »	1	2	3	4	5	6	7	8

(26)

et, musicalement, renoncer aux uns comme aux autres. Les premiers correspondent à une classification erronée [celle des Authentes I, III, V, VII, et des Plagaux II, IV, VI, VIII] ; les seconds, simples indicateurs de la psalmodie primitive, ne conviennent que très imparfaitement, — parfois point du tout, — à l'état des choses actuelles ; les transformations, les additions, les suppressions qui se sont faites dans la liturgie vocale ayant profondément oblitéré les pièces psalmiques primitives de l'Office.

*
* *

Ces observations, — qui ne s'adressent guère aux praticiens du plain-chant, familiarisés avec l'usage des teneurs,

et qui possèdent dans la mémoire les formules mélodiques caractéristiques des « tons » de la psalmodie, — sont utiles aux musiciens qui, abordant l'étude du Graduel et de l'Antiphonaire et y cherchant la prolongation des antiques modes, se heurtent à des classifications énigmatiques et à des contradictions.

Or nulle analyse « harmonique » ne peut être tentée des pièces vocales de l'office si l'on ne se réfère aux échelles grecques (7) à (14) qui sont leur support naturel. Il faut connaître l' «Harmonie » primitive à laquelle chaque pièce se rattache ; cette « harmonie » étant une « succession mélodique coordonnée », appuyée sur une Fondamentale. Seule elle nous fournira les éléments de l'*harmonie simultanée*, applicable, par tolérance, à une région très limitée du répertoire.

Je présenterai un certain nombre de types d'échelles, chacune d'elles étant rangée, comme il convient, sous la bannière de sa Fondamentale, en commençant par le mode le plus vénérable, régent de tous autres dans l'Antiquité, canon essentiel de l'art grec [Hugo Riemann], auquel se rapportaient, en s'y assortissant, toutes les « harmonies ».

Ce mode de Mi et ses acolytes ne seront étudiés que dans leurs survivances médiévales; le lecteur sera libre de remonter aux origines historiques de ces échelles dont j'ai tenté autre part de faciliter l'examen.

*
* *

Pour analyser les cantilènes médiévales: il faut considérer

1° La *Finale ;*

2° L'*ambitus* mélodique, c'est-à-dire l'étendue totale du parcours mélodique ;

3° Les *sons itératifs* principaux, teneur et autres ; étant convenu que : soient considérés comme *itératifs* non seule-

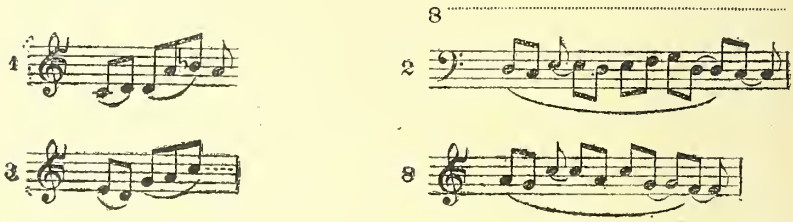
ment les sons qui, comme la teneur, sont répétés en séries plus ou moins longues et ininterrompues, mais les sons qui reviennent le plus souvent dans la mélodie, de quelque manière et à quelque place que ce soit ;

4° Les *sons terminaux* des distinctions, qu'on peut appeler *repos* et qui sont situés immédiatement à gauche des quarts de barres, des demi-barres, des grandes barres, des barres doubles ;

5° Le rôle du *bémol;*

6° La « *pente mélodique* ». Elle est marquée, essentiellement, par les formules conclusives. De hautes conséquences pratiques pourront en être tirées, lorsqu'il s'agira d'harmoniser au chœur les versets psalmiques ou, au grand orgue, de répondre « harmoniquement » à certains chants homophones du chœur liturgique. La pente mélodique sera, dans les exemples de cet ouvrage (29 à 114), constatée d'abord au passage seulement. Elle sera définie et utilisée plus loin [chap. VI].

Ne seront pas relevées ici les formules mélodiques caractéristiques de certains « tons ». Ces dessins, qui se transportent tels quels d'une pièce à l'autre, mais dans le même « ton », et dont voici quelques exemples, qui sont en toutes les mémoires,



(27)

ne seraient pas pour notre actuelle recherche des aides précieuses. L'objet de cette étude est la détermination de la Fondamentale et par elle de la Quinte Modale : c'est une

enquête qui tend à établir pour chaque pièce l' « harmonie antique » à laquelle elle se rattache et à fournir aussi les éléments d'une harmonisation moderne éventuelle, — et restreinte. Il faut donc substituer à la pratique des « tons », qui ne sont que des moyens tout extérieurs, des notions sur la constitution organique des échelles.

Dans les analyses qui suivent plusieurs éléments musicaux de l'antienne sont schématiquement présentés. Sur une portée sont spécifiés les caractères suivants :

Ambitus vocal. — Il varie de la Quinte (68) à la Onzième [p. 72, 76 et 86]. Dans les échelles normales, — non « relâchées », non « intenses », — la Finale est au bas de ce parcours. Mais en tous les modes, excepté en celui de Fa, il arrive fréquemment que l'*ambitus* la déborde d'un ton au grave ;

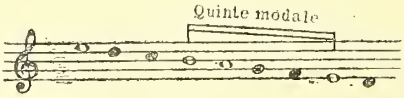
Sons itératifs. — En principe il semblerait que la teneur du verset dût être le son le plus souvent employé dans l'antienne. Il n'en est pas toujours ainsi. L'abréviation *Ten.* signale la teneur du verset. On constatera que si elle est, le plus souvent, la même que dans le psaume, il lui arrive de passer parfois au second rang parmi les sons les plus employés. Même, elle peut n'apparaître aucunement dans l'antienne. Les chiffres romains désignent les degrés I, IV, V, essentiels, de l'échelle. La lettre *m* signale que le son correspondant est la pseudo-médiante. Ces étiquettes ont même valeur dans le compartiment des *Repos*.

Repos. — Il est très remarquable que — le mode de Fa étant excepté — en presque toutes les échelles aussi bien normales que relâchées ou intenses, la « Sous-Finale [1] » soit

[1] Il ne faut dire en effet ni « sous-tonique » ni même « sous-fondamentale », puisqu'au moins en Doristi-La la finale est une pseudo-dominante, et puisque dans les échelles « intenses » la finale est une pseudo-médiante. Autrement dit la finale affecte les degrés I, V ou III de l'échelle, suivant les cas.

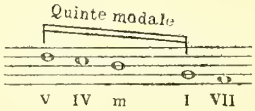
un son de repos fréquemment employé. On s'en étonnera peu en se souvenant que les Anciens considéraient le degré inférieur à la finale, dans les échelles normales, comme faisant partie, pratiquement, de l'*ambitus* mélodique. Leurs mélopées avaient pour parcours habituel la formule suivante et ses analogues :

(28)



De sorte qu'il faudrait, en bien des cas, construire comme il suit la figure représentative des *Repos*. [L'absence de clef rend ce schème applicable à tous modes, — celui de Fa excepté, où la sous-finale ne porte point de repos] :

(29)



Et que l'on ne dise pas : « Voici, sur sept degrés de la gamme considérée, cinq degrés servant de repos : autant renoncer à tirer de leur usage en cette qualité une indication utile. » Ce serait oublier que la Finale est un repère ; que les numéros des « tons », incapables de fournir directement le mode, circonscrivent néanmoins les investigations ; que dans les pièces étiquetées 1, 5, 7, 6 et 8 la finale, à de très rares exceptions près, signale la Fondamentale du mode ; que dans les pièces « du 3 » elle est soit Mi [Doristi-Mi] soit La [Doristi-La] ; que dans les pièces « du 2 » elle est soit la Fondamentale [échelle de La transposée, relâchée], soit la pseudo-médiante [échelle de Fa, intense] ; que dans les pièces « du 4 » elle est toujours pseudo-médiante. Et l'on constate ainsi que le champ des recherches est assez limité,

puisque par ailleurs des raisons surgissent, qui permettent d'opter entre les deux hypothèses, lorsqu'il y a incertitude.

Quant à la sous-finale, elle n'est pas seulement une broderie mélodique au-dessous de la finale ; elle devient, par le repos qu'elle porte assez fréquemment, un des jalons du discours, dans les trois modes de Mi, de La et de Sol. Si le mode de Fa lui refuse cet honneur, c'est qu'ici la sous-finale, située à un demi-ton de la Finale, prend un caractère spécial, jugé incompatible avec la fonction du repos. Observer d'ailleurs que l'*ambitus* lui-même, en mode de Fa, se refuse, dans l'échelle normale, à déborder d'un degré la finale : car ce degré serait un demi-ton.

Les *sons itératifs* et les sons de *repos* — [en admettant que les repos indiqués soient partout conformes à ceux des meilleurs manuscrits] — constituent donc une sorte de cadre « harmonique » dont le sens se découvre à l'esprit par les yeux, fréquemment. A condition, bien entendu, que l'on prenne ici le mot « harmonique » dans le sens que lui concédaient les Anciens ; pour eux l'Harmonie est l'ensemble des relations qui unissent entre eux, *mélodiquement*, les degrés d'une échelle sonore. C'est ainsi que l'analyse sommaire figurée par l'exemple (36) impose les assises de la Quinte Modale, la tierce incluse, et ne laisse aucun doute sur l'essence même de la Doristi-Mi. L'exemple (123) n'est pas moins nettement révélateur.

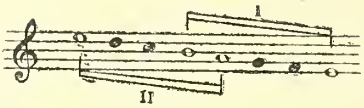
III

EXAMEN SOMMAIRE DES DIVERSES ÉCHELLES MODALES

I. — MODES ANTIQUES

Mode de MI

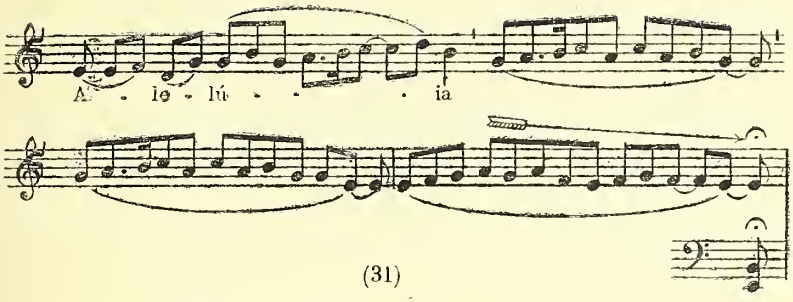
(30)



La Doristi des Grecs : échelle ambiguë, construite sur deux fondamentales possibles : Mi et La ; oscillant parfois, dans l'étendue d'une même pièce entre l'une ou l'autre. La Quinte Modale est donc, de l'aigu au grave, tantôt *si-mi*, tantôt *mi-la*[1]. C'est à la première forme qu'il convient de s'attacher d'abord. On abordera ensuite la Doristi-La ; puis la Doristi tout à fait hésitante, et qui tire de cette hésitation sa physionomie hybride.

Doristi-Mi. — On ne peut guère en trouver un exemple plus net que l'antienne de l'Alleluia du IVe Dimanche de l'Avent :

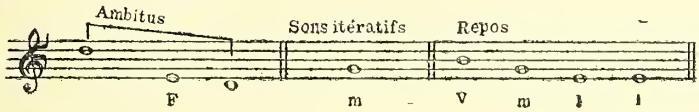
[1] Par une dérogation formelle aux habitudes qu'impose la constitution harmonique moderne, et pour mieux marquer la pente descendante des échelles antiques, les deux sons de la Quinte Modale seront cités toujours de l'aigu au grave dans les pages qui suivent, même lorsqu'il s'agira d'un accompagnement harmonique.



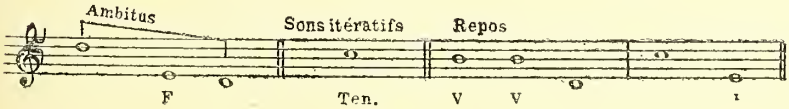
(31)

On a vu plus haut (22) (23) que dans cet Alleluia le verset est en mode de *Ré* relâché [= La transposé], et l'on devine quel contresens est commis lorsqu'on ne réitère pas l'antienne. La Quinte Modale s'impose. Installée en accompagnement terminal, elle ne fait ici qu'apporter à des indications très nettes la conclusion prévue. Analyse sommaire :

(32)



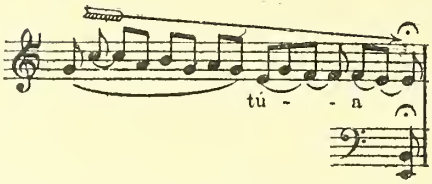
La Férie IV *post cineres* fournit, à l'Offertoire, une intéressante Doristi-Mi. Le son de repos *ré*, avant la grande barre, se flanque mélodiquement, ainsi que souvent il arrive en ce mode, de sa quinte et de sa tierce mélodiques. Or cette tierce est le *fa*, qui produit, par voisinage avec le *si* de la quinte modale, le heurt du triton. C'est là une âpreté goûtée des musiciens médiévaux, comme elle l'avait été des Anciens. Et il faut, en la relevant, se promettre non seulement de la respecter, mais de la mettre en évidence. Analyse sommaire :



(33)

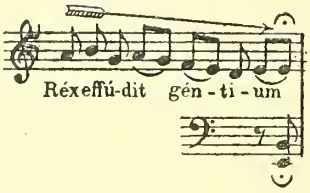
Conclusion, montrant la « pente mélodique » vers le grave :

(34)

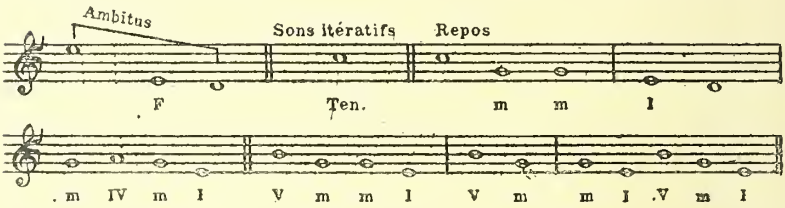


Tous les caractères précédents se retrouvent dans la belle strophe du *Pange lingua*. Même finale, même *ambitus*, mêmes repos, même pente mélodique. Dans la formule conclusive en effet le *ré* pénultième n'est qu'une broderie inférieure de la fondamentale :

(35)



Graduel de la Septuagésime. Analyse sommaire :

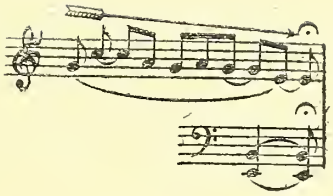


(36)

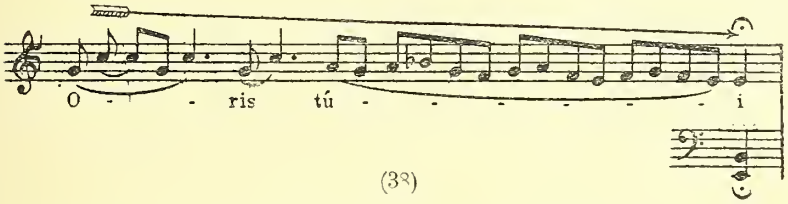
Pas une seule fois le *si* ♭ n'intervient ; il en est de ce Graduel développé comme des exemples précédents, qui sont courts : à aucun instant ne se produit une modulation passagère à la quarte supérieure,

Conclusion :

(37)

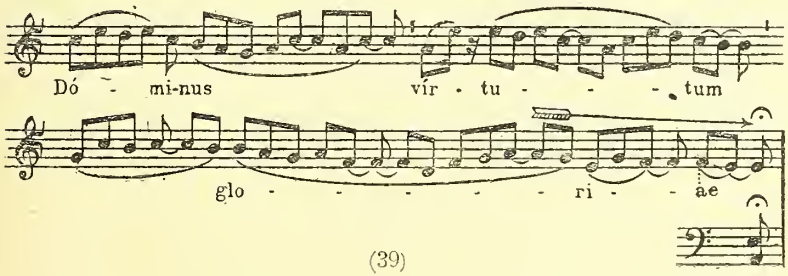


Mais les cantilènes en Doristi-Mi ne manquent pas, où le *si*♭ [des Conjointes antiques] intervient et engendre une digression au ton voisin situé une quarte plus haut [notre sous-dominante]. Dans la Communion du Jour des Cendres, la modulation transitoire se produit à peu près au milieu ; dans l'offertoire de la Quinquagésime la pseudo-sous-dominante n'est effleurée qu'à la dernière distinction, dont la contexture est remarquable :



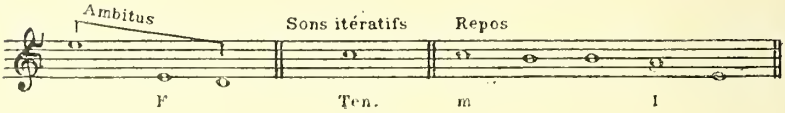
(38)

Doristi-La. — Bien que deux distinctions sur cinq s'y terminent sur *si*, la Communion de la Férie II, après le dimanche de la Passion, est un type de Doristi-La, des plus nets. Voici les deux premières et la dernière distinctions :



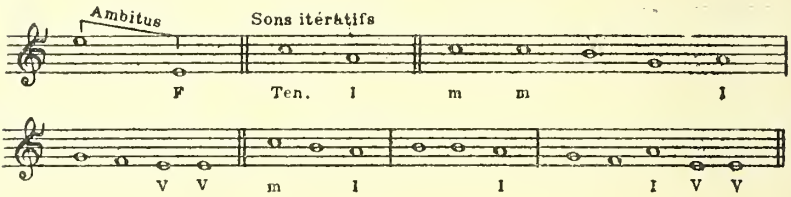
(39)

La finale est une pseudo-dominante. On observera qu'elle a pour degré voisin supérieur un son situé à un demi-ton de distance, et l'on constatera sans surprise que la pente mélodique, grâce à cette circonstance, soit la même que précédemment. Analyse sommaire :



(40)

Bel exemple de la même variété dorienne : le Graduel du Dimanche dans l'octave de la Nativité. Analyse sommaire :

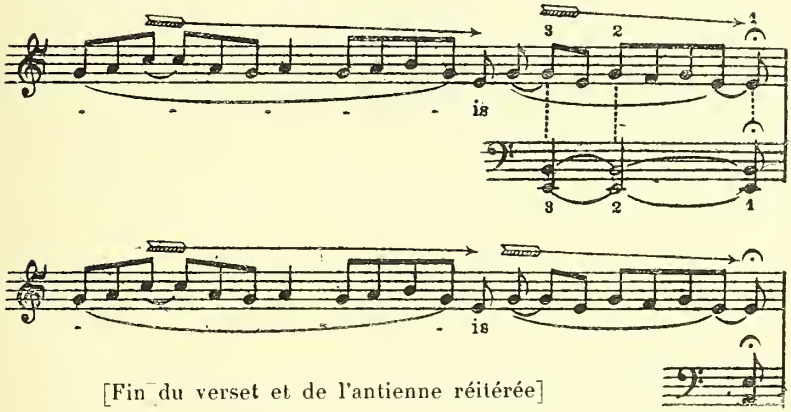


(41)

Il y a ici une certaine dispersion sonore des repos. Mais observer que trois grands repos intérieurs, avant barres grasses, se font sur *la*. D'autre part, l'insistance avec laquelle l'intervalle *la-ut*, *ut-la* se répercute, donne à la pièce une physionomie sensiblement différente de celle qu'on a pu reconnaître à toutes les cantilènes examinées précédemment. Le *si* ♭ est émis dans l'avant-dernière distinction de l'antienne et reparaît dans la réitération de cette formule terminale, au verset ; accentuant, par la modulation qu'il détermine à la quarte supérieure, l'importance du La, fondamentale de la cantilène.

Toutefois, dans le cas présent et dans ses analogues, une certaine ambiguïté subsiste qui permettrait d'user du pro-

cédé suivant : on appliquerait la Quinte Modale *mi-la* au verset, où elle est le plus apparente, et à l'antienne réitérée. Mais à la première émission de celle-ci la quinte *si-mi* pourrait servir de repos :



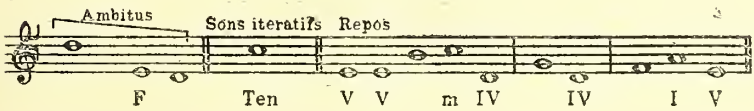
[Fin du verset et de l'antienne réitérée]

(42)

La « pente » s'accuse aussi clairement que possible, vers le grave, une fois de plus. Le dessin ultime de la conclusion permet à la quinte *si-mi* de s'installer aux places marquées 1, 2, 3, au gré de l'organiste. La dûreté engendrée par la broderie *fa* [la quinte *si-mi* lui étant sous-jacente] est conforme au caractère de l'échelle. La quinte *mi-la* ne peut guère occuper que la dernière place.

Doristi-Mi et La. — Le Graduel de la Quinquagésime me paraît être un curieux assemblage des deux Doristi : La à l'antienne, Mi au verset. Du moins peut-on formuler des raisons de faire cette distinction. Les voici.

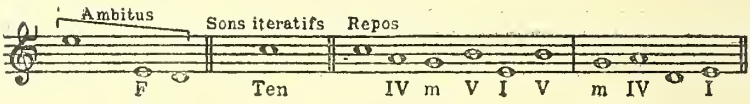
a) Antienne. Analyse sommaire :



(43)

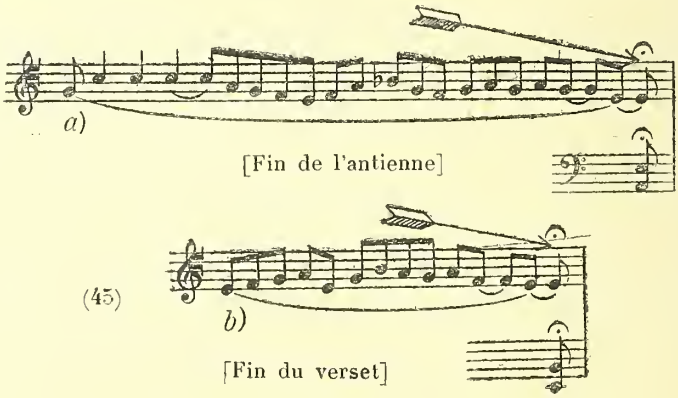
Les deux grands repos avant barres grasses se font sur *ré*, la sous-finale, qui, comme on l'a vu plus haut, remplit volontiers cet office et qui joue peut-être ici, on va le voir, le rôle de pseudo-sous-dominante. Tout cela est assez vague en tant qu'indication de la fondamentale. Mais il y a quatre *si* ♭. Trois d'entre eux sont inclus à des distinctions avant grand repos, et ils déterminent une modulation passagère au IVe degré, lequel est *la*. Cette insistance modulante transpose la mélopée d'une quarte aiguë et lui inflige une physionomie spéciale que la comparaison avec le verset permettra mieux de dégager.

b) Verset. Analyse sommaire :



(44)

Le *si* ♭ a disparu. Son absence tend à ramener la fondamentale à la base grave de la cantilène. Comparer les deux formules terminales de *a)* et de *b)*, et constater qu'il est logique ou du moins possible, donc intéressant, à cause de la diversité et de la surprise, de les traiter comme ci-dessous :



(45)

Ce n'est pas qu'à l'intérieur du verset certaines régions ne fleurent la Doristi-La ; témoin la cinquième distinction :

(46)

où la tierce mélodique *ut-la*, *la-ut* paraît vouloir s'imposer. Mais toute Doristi, I ou II, a le droit, peut-être le devoir d'être ambiguë et, même lorsqu'elle a opté pour une de ses deux fondamentales, d'avoir à chaque instant des repentirs vers l'autre. Cette doctrine des Anciens survit dans les cantilènes médiévales. Et puisque l'on trouve dans ce verset : 1° l'indication fournie par quatre repos placés sur *sol* et *si*, qui, ajoutés à la finale, installent la triade *si*, *sol*, *mi ;* 2° le contraste du *si* ♮ avec le ♭ de l'antienne, il s'ensuit que la fondamentale de cette partie médiane *b)* apparaît comme étant *mi*. De là une variante proposée à l'accompagnateur. Que le lecteur veuille bien essayer. A condition que l'antienne soit réitérée, l'effet produit par cette simple substitution de quinte terminale est des plus saisissants, dans sa simplicité. Une telle analyse n'est-elle pas trop subtile? Et si pour chaque pièce de l'office, le maître de chapelle et l'accompagnateur sont astreints à une aussi minutieuse exploration, leur besogne n'en deviendra-t-elle pas bien compliquée ?.. Il est vrai. Et l'on peut avouer même qu'elle sera dorénavant d'autant moins simple qu'on dépouillera mieux le chant liturgique des oripeaux harmoniques qui le « décorent ». Mais à cette nécessaire activité il n'y a nul remède, hormis l'amour de l'art et le dévouement à une belle cause. Ces vieilles et délicates cantilènes sont très raffinées. Leur secret, elles ne le livrent pas à la routine ni à l'ignorance. Chacune d'elles exige, pour être comprise et interprétée, un effort

d'intelligence et exercice d'un goût averti. Il faut entrer dans l'esprit du vieux temps et interpréter les désirs des créateurs de ces chants, dernière émanation de l'art hellénique. Puisque l'Eglise y tient, — et c'est son droit, et c'est son devoir, — elle doit exiger de ceux à qui elle confie le soin de l'exécution vocale, qu'ils n'infligent pas à ces œuvres vraiment belles le travestissement d'un habillage à la moderne.

En certains cas une analyse attentive ne parvient pas à lever tous les doutes. Certaine pièce en Doristi sera d'une telle structure qu'il soit impossible d'opter entre Mi et La : les deux fondamentales de cette antique échelle, véritable Janus, sont dans ce cas également plausibles. A côté de pièces telles que le Graduel de la Septuagésime, à la finale duquel on imposera la quinte *si-mi,* ou l'Offertoire du Samedi des Quatre-Temps de l'Avent, qui appelle la Quinte *mi-la*, assez nombreuses sont les cantilènes qui s'accommodent à peu près également bien des deux fondamentales.

Le Graduel du IIIe Dimanche de Carême est un magnifique type de cette Doristi hésitante. La solution à prendre ici est donc double. Toutefois on ne risquera jamais d'errer bien loin en pareille occurrence, si l'on résout le problème par la Quinte *si-mi.* Pour ma part j'entendrais volontiers l'autre Quinte : *mi-la.* Les deux dernières distinctions sont les mêmes qu'à l'antienne du Graduel de la Quinquagésime, où il a paru légitime d'opter pour la fondamentale La.

C'est le parti que l'on peut adopter assez souvent, en cas douteux, lorsque, dans la distinction terminale, le dernier *si* est ♭. Non qu'il soit illicite de faire entendre le *si* ♮, à courte distance, dans la quinte accompagnatrice conclusive : même ce voisinage peut avoir du piquant. Mais, à moins de contre-indication formelle, la présence du *si* ♭ à la place indiquée ci-dessus est une invitation à souligner cette modulation « intérieure » dont les Grecs étaient si friands, qu'ils

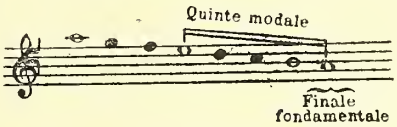
réalisaient de la même manière [mécanisme des Conjointes], et qui a pour effet de transporter momentanément la fondamentale à la quarte aiguë.

Il ne faut pas oublier que le mode de Mi, de par la volonté de ses antiques créateurs, oscille constamment entre deux fondamentales : ses types les plus purs sont peut-être les plus ambigus. Lorsque Mi prévaut, ou bien La, c'est presque un abus de pouvoir.

Ces détails ne seront point considérés comme des minuties par le lecteur de bonne volonté qui cherche ici une aide. Ce livre a pour objet de lui donner le désir ardent — sans lequel toute pratique de l'art médiéval est vouée à la gaucherie — d'entrer dans les nuances mêmes qui charmaient les constructeurs de ces musicales énigmes.

Mode de LA

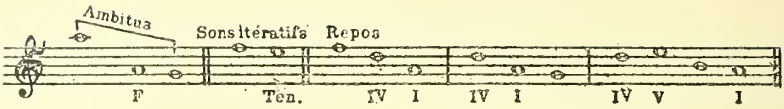
(47)



Eolisti des Anciens. Echelle beaucoup moins flottante que la Doristi. Le sens du mot grec qui la désigne également « hypodoristi » est : « échelle teintée de Doristi ». La figure (8) rend compte du lien qui unit ces deux modes conjugués ; il est devenu apparent depuis que l'examen a été fait de la Doristi-La : cette fondamentale-ci nous est révélée active, même en Doristi-Mi.

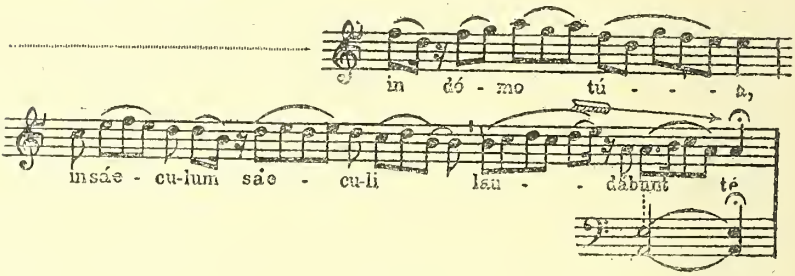
Le mode de La ne revêt pas souvent sa forme graphique normale, le ton de *la*. Un des rares exemples qu'on en puisse donner est une étrange et pittoresque cantilène où le chant de la tourterelle est si musicalement imité : Communion du IIIe Dimanche de Carême.

Analyse sommaire ·



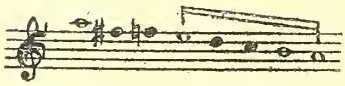
(48)

La sous-finale joue ici, — comme le *ré* en mode de Mi, — un rôle assez important, en tant que jalon d'arrêt. Les trois dernières distinctions dictent avec précision les sons principaux de l'octave modale : *mi, ut*, La.



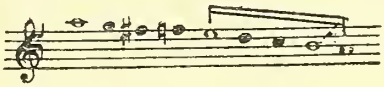
(49)

Presque toujours le mode de La subit une transposition. S'il n'en est pas ici affecté, c'est que le *si* ♭ [des Conjointes] deviendrait « en *ré* » un *mi* ♭, que la notation ecclésiastique proscrit. Et si la transposition du mode de La à la quarte supérieure est coutumière, c'est que le sixième degré de l'échelle diatonique de La, au Moyen Age comme dans l'Antiquité, pouvait recevoir une altération. Les Grecs pratiquaient le mode de La chromatique sous la forme suivante :

(50) 

Seulement le *sol*, dans ce « genre » modal, était prohibe chez les Anciens, afin que le nombre des degrés inclus dans l'octave ne dépassât point huit; tandis qu'au Moyen Age le

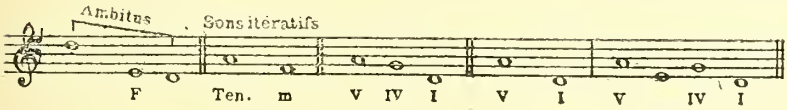
tétracorde supérieur devenait un pentacorde, le *sol* restant disponible dans cette échelle surabondante :

(51) 

Or, le ♮ n'était pas moins exclu de l'écriture ecclésiastique que tout ♭ n'affectant pas le *si*. Les travaux de Jacobsthal sur « l'altération chromatique au Moyen Age » ont à la fois établi la fréquence de son emploi et expliqué les anomalies de la notation ecclésiastique par l'horreur de ses praticiens pour les signes accidentels. Ils n'avaient de complaisance que pour ce vétuste *si* ♭, organique dans les plus vieilles gammes du monde grec, et qui fait si bien partie du diagramme général qu'il y installe en permanence, ou du moins toujours disponible, cette modulation à la sous-dominante [en langage moderne], plusieurs fois déjà signalée.

L'altération ascendante du sixième degré *fa*, en mode de La, est si fréquente, dans la musique ecclésiastique, que, pour en esquiver le signe [♮], on prit le parti d'écrire ce mode une quinte plus bas : le sixième degré de l'échelle devenait *si* ♭ et son altération ascendante était le *si* ♮. Même lorsque le sixième degré restait normal, cette transposition était conservée.

Exemple emprunté à l'Alleluia du IIe Dimanche de l'Avent. Analyse sommaire :

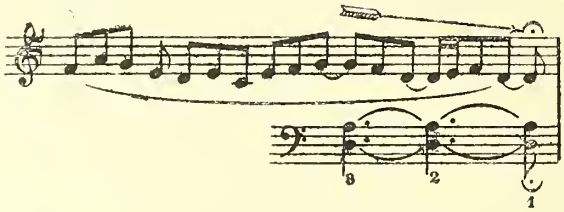


(52)

Le *si* ♭ n'est qu'une apparence et point du tout le signal des Conjointes. Il est impossible d'avoir affaire à une échelle

modale plus explicite. On peut placer la Quinte conclusive en 1, 2 ou 3 :

(53)

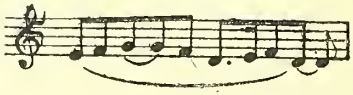


Dans un ouvrage très méthodique, il faudrait faire un départ attentif entre les cantilènes les plus anciennes, avec un ou deux *fa* ♯ accidentels, transposées en *ré*, et celles, plus récentes, composées en *ré*, avec *si* ♮ [= fa ♯] très nombreux et seulement un ou deux *si* ♭. Celles-ci peuvent être un acheminement vers un mode de Ré autonome, dont nous avons à faire état [p. 87]. C'est qu'en effet la transposition habituelle, régulière du mode de La en *ré*, ayant eu pour effet de faire croire à l'individualisation de cette échelle, peu à peu l'on se mit à objectiver le mode de Ré, et finalement on le réalisa en expulsant définitivement le *si* ♭. Voyez les exemples (106) à (110).

Il faut surseoir à l'examen de ce parvenu et retourner à l'antique Eolisti ou mode de La, dans sa survivance médiévale, avant d'examiner l'échelle qu'elle a suscitée. On considérera comme rattachées au mode de La les cantilènes où le *si* ♮ [= *fa* ♯] et le *si* ♭ [= *fa* ♮] voisinent. Quant aux formes modales défectives, ayant *ré* pour fondamentale, et manquant du sixième degré, c'est-à-dire de l'élément néces-

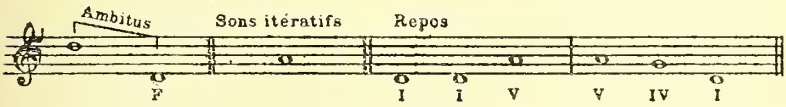
[1] La transcription anormale du *quilisma* dans cet exemple [cf. (29)] et es suivants a pour objet de rendre plus claire l'installation de la quinte accompagnatrice, si on l'émet en 2. Régulièrement, on aurait :

(54)



saire à l'appréciation exacte de l'échelle, elles se rattacheront tantôt au mode nouveau de Ré, tantôt à l'ancien mode de La. L'absence du *si* ♭ et du *si* ♮ permet de considérer quelques-unes d'entre elles comme des formes transitoires et comme un acheminement déguisé vers la formation de l'échelle de Ré autonome.

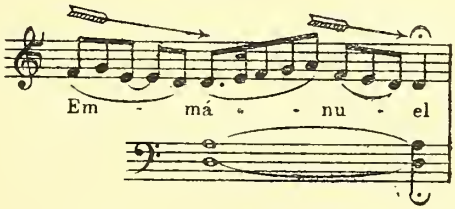
La Communion du IVe Dimanche de l'Avent est un mode de La transposé, où l'altération ascendante du sixième degré n'apparaît que dans le *quilisma* qui précède le grand repos avant la barre grasse. Analyse sommaire :



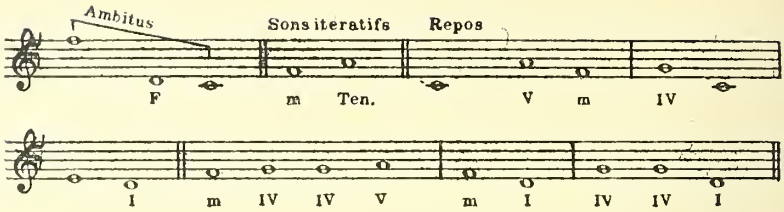
(55)

Le *si* ♭ arme normalement le sixième degré. Grâce à la transposition en *ré*, l'altération ascendante de ce degré n'apparaît pas graphiquement au *quilisma* relaté ci-dessus. Rien n'est plus franc que ce mode de La [en *ré*]. La quinte accompagnatrice pourrait s'installer comme il suit :

(56)



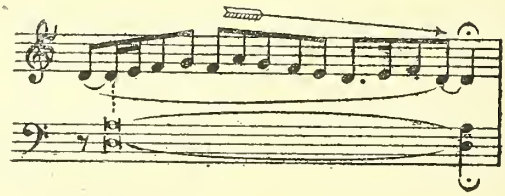
Le beau Graduel de la Sexagésime est encore un mode de La transposé, presque purement diatonique : le sixième degré, qui est exprimé dix fois, est huit fois *si* ♭, deux fois seulement *si* ♮. Ce serait, en ton de *la*, modal, deux *fa* ♯. Analyse sommaire :



(57)

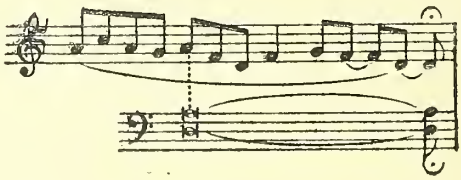
Tous les grands repos se font sur les sons de la Quinte Modale, y compris la tierce incluse : *la*, *fa*, *Ré*. On voit la sous-finale, ici comme ailleurs, porter deux repos, un grand et un petit, et la pseudo-sous-dominante [*sol*] intervenir cinq fois comme jalon d'arrêt. Le mode est déterminé surabondamment par tous ces faits mélodiques. L'émission de la quinte accompagnatrice terminale du verset pourrait se faire en tête de la dernière distinction :

(58)



et, à la fin de l'antienne, comme il suit :

(59)

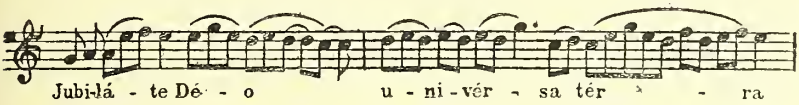


Voici, au contraire, dans l'Offertoire de l'Ascension, une majorité écrasante de *si* ♮ : huit ou neuf contre un seul *si* ♭. Observer même que celui-ci est la forme prise par le sixième degré à sa dernière émission, dans l'*alleluia* terminal; de

sorte qu'il est beaucoup plus logique de faire de cette pièce un mode de Ré autonome [voyez p. 87] dans lequel joue encore le mécanisme des Conjointes.

Mais des chants tels que le Graduel du Ier Dimanche de l'Avent et l'Antienne de la bénédiction des Cendres, où le dosage des ♭ et ♮ et leur enchevêtrement sont à peu près réguliers, appartiennent de droit au mode de La transposé et chromatique, en ce sens que le sixième degré y prend deux formes distinctes, et d'ailleurs jamais contiguës.

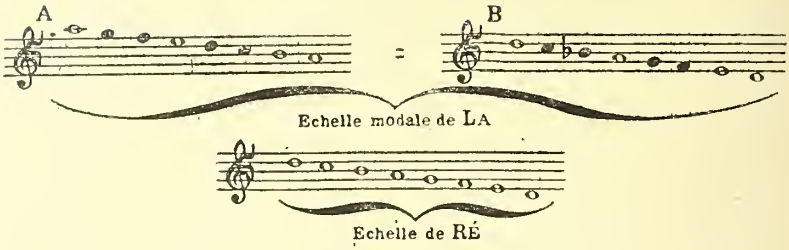
Enfin on citera, comme un mode de La transposé, en passe de s'orienter vers le mode de Ré, l'Offertoire du IIe Dimanche après l'Epiphanie. L'échelle est diatonique, normale et très nette dans les deux premières distinctions. Les voici, non transposées :



(60)

L'affirmation de la Quinte Modale, dès le début, l'importance de la pseudo-dominante, suffisent à implanter l'échelle dans notre entendement; et les deux dernières distinctions corroborent. Mais, dans l'intervalle, le sixième degré, exprimé dix fois, est dix fois haussé d'un demi-ton chromatique. La transposition coutumière en fait un *si* ♮. Et comme le sixième degré ne se trouve point dans les deux distinctions terminales, l'auditeur qui n'aurait pas pris garde à la première ligne de la pièce (60) et ne s'attacherait qu'aux sept autres pourrait se croire en mode de Ré.

L'examen des diverses cantilènes du soi-disant « 1er ton » permettrait ainsi d'y reconnaître non seulement deux espèces d'échelles modales absolument distinctes, celles de La et de Ré :

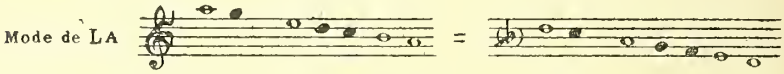


(61)

mais toutes les formes intermédiaires, c'est-à-dire tous les dosages possibles de *si* ♭ et de *si* ♮.

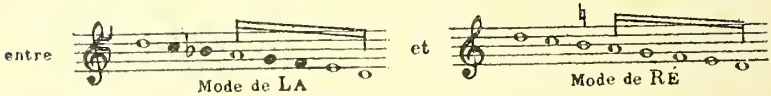
*
* *

Mode de La défectif. — Convient-il de rattacher au mode de La une assez nombreuse catégorie de pièces construites sur une échelle défective, dont la Quinte Modale est, d'évidence, *la-ré*, et qui, éliminant le sixième degré, sont de la forme :



(62)

La transposition en *ré* étant ici habituelle, c'est le *si* [♭ ou ♮] qui est absent de la formule mélodique. A première vue, il semblerait que l'on dût de préférence considérer ces cantilènes, privées du degré distinctif, comme des hésitations entre les deux modes de La et de Ré, entre l'antique et traditionnelle Eolisti et le nouveau venu, donc

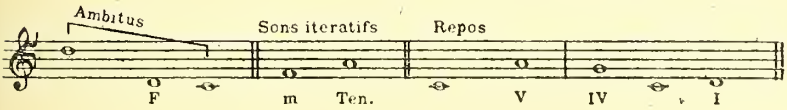


(63)

Le fait de supprimer la corde différentielle pourrait être interprété comme un compromis entre les deux échelles,

adopté par des mélodistes « avisés » : ils auraient ainsi évité de prendre parti entre les deux formules modales, à l'époque où, l'ancienne étant encore respectée, la nouvelle entrait en faveur. Il n'est pas impossible que pour un certain nombre de ces pièces, ambiguës par prétérition d'un degré, cette prudence ait été la cause d'une telle suppression [1]. Mais il semble qu'il faille souvent voir dans les chants qu'elle affecte de très vieilles habitudes, renouvelées des Grecs. Leur mode de La était, dans certains cas, allégé du degré qui y créait le triton mélodique et rendu de la sorte particulièrement suave. Gevaert, qui a fait cette remarque, d'après quelques-uns des monuments antiques conservés, nous permet ainsi de voir dans la Communion du Ier Dimanche de l'Avent, dans la Communion de la vigile de Noël, dans la Communion de la Nativité, etc., des reflets particulièrement précieux de l'art hellénique. Quoi qu'il en soit, la Quinte Modale étant, dans les deux cas, la même, la pratique n'a pas à souffrir de cette incertitude. Mais elle doit la respecter, la souligner à l'occasion. Des exemples éclairciront plus loin le problème que suscitent ces échelles défectives.

Communion du Ier Dimanche de l'Avent. Analyse sommaire :



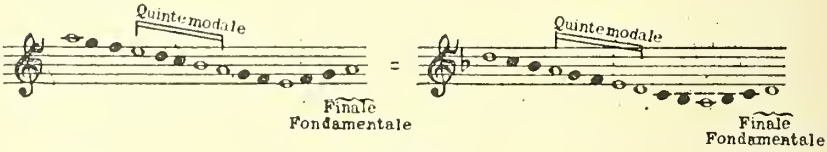
(64)

[1] Je pose la question sans la résoudre. Pour la trancher, il faudrait être mis au courant, par les Commissaires, de la chronologie des pièces en cause. Ce qui est sûr, c'est que le *Victimae paschali laudes* a été écrit au XIe siècle en une échelle défective qui, selon les points de vue, se rattache au mode de La transposé ou au mode de Ré autonome. La date de sa composition peut faire admettre qu'elle est le résultat d'une hésitation ou d'un compromis entre les deux échelles, une très ancienne et l'autre « neuve ».

Les pseudo-notes tonales sont employées toutes trois. La sous-finale affirme une fois de plus son importance dans les repos. Le grand repos se fait sur la pseudo-dominante. La pente mélodiqne est descendante.

Mode de La relaché. — C'est une forme non primitive, introduite assez tardivement dans le recueil liturgique.

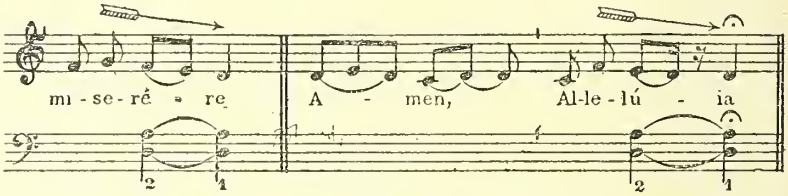
L'échelle est:



(65)

Exemples : tous les Traits marqués « du 2 ». On peut citer encore : l'antienne du Graduel du Ier Dimanche de l'Avent.

Un beau modèle de ce genre est le *Victimae paschali laudes*, en mode de La défectif, dont la conclusion appelle l'harmonisation ci-dessous :

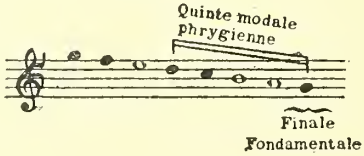


66)

Sur l'appoggiature, en 2, voyez le commentaire de l'exemple (71).

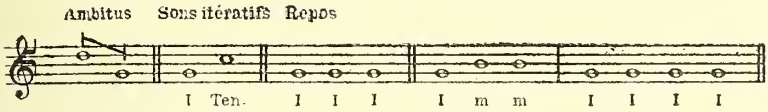
Mode de SOL

(67)



C'est de beaucoup l'échelle la plus employée dans l'Antiphonaire primitif. Elle est la survivance d'un des modes secondaires, barbares (9) des musiciens grecs, et, de concert avec l'échelle modale de Fa, elle achemine la Modalité médiévale vers le Majeur moderne.

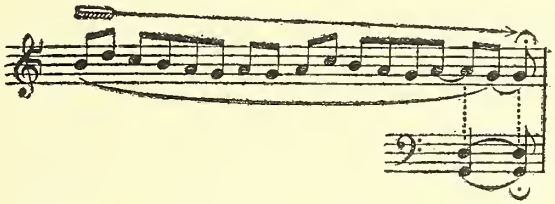
Mode de Sol normal. — L'Alleluia de la Vigile de Noël est remarquable par la limitation de son parcours mélodique, réduit à l'étendue de la Quinte Modale. Analyse sommaire :



(68)

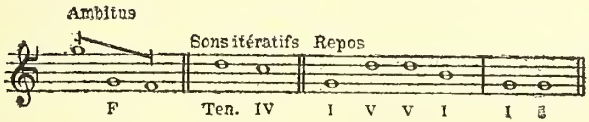
Pas de *si*♭. Voici la formule conclusive :

(69)



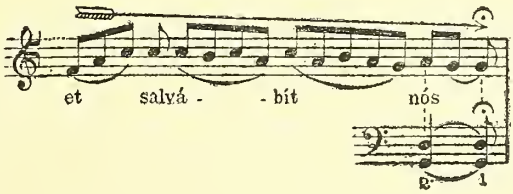
Communion du IIIe Dimanche de l'Avent. Analyse sommaire :

(70)



Remarquer dans la dernière distinction l'accord mélodique *fa-la-ut*, émis en fausse relation voulue avec la pseudo-médiante *si* :

(71)



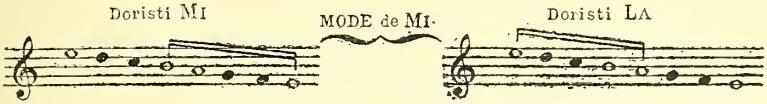
En pareil cas l'appoggiature peut excellemment se produire, par installation, en 2, de la quinte accompagnatrice terminale. Il n'est pas rare — d'autres exemples en seront donnés — de se trouver, dans les formules conclusives, en face d'ornements mélodiques intrinsèquement comparables à ceux de l'art moderne. C'est un étrange préjugé de ne vouloir ni les reconnaître, ni les traiter comme ils le méritent.

En mode de Sol, l'exiguïté du parcours vocal signalée plus haut dans l'*Alleluia* de la Vigile de Noël n'est pas une manière habituelle. En cette échelle modale au contraire les cantilènes prennent un essor souvent très ample. L'*Alleluia* de la Circoncision étend son *ambitus* d'une neuvième majeure au-dessus et d'une tierce mineure au-dessous de la Finale. Dans les formes relâchées du mode de Sol de tels écarts [onzième] deviendront coutumiers.

En mode de Sol, les sons itératifs principaux, considérés comme des teneurs par les théoriciens, sont tantôt *ré*, tantôt *ut*. Dans le premier cas la pièce est étiquetée du ton 7; dans le second, du ton 8. Elles peuvent relever l'une et l'autre du VIIe mode, et une fois de plus on saisit la disjonction entre le chiffrage des « tons psalmodiques » et le numérotage des modes. Les deux exemples suivants vont montrer que la distinction des Authentes et des Plagaux n'a rien à voir avec celle des « tons ».

Mais, musicalement, il faut constater une dissemblance entre certaines pièces à teneur *ut* et d'autres à teneur *ré*. Ce n'est point celle que les théoriciens médiévaux et leurs continuateurs s'obstinent à signaler, malgré les démentis que les faits leur opposent. A regarder les sons itératifs et les sons terminaux d'assez nombreuses pièces ayant *ut* pour teneur, on s'aperçoit que tous les jalons mélodiques s'y posent sur les « notes tonales » du mode d'*ut*. De sorte qu'on pourrait logiquement considérer la finale *sol* comme

une pseudo-dominante et conclure qu'il y a deux formes du mode de Sol, comme il y eut deux modes de Mi :



(72)

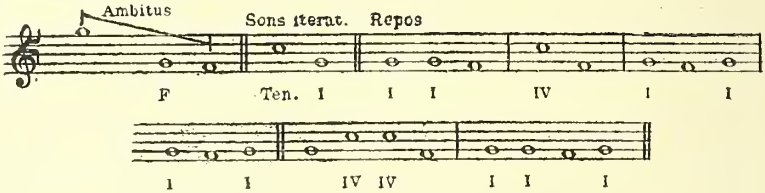
(73)

C'est ainsi que le Trait du Samedi des Quatre-Temps de l'Avent, le Trait et la Communion de la Sexagésime, etc., donnent l'impression que le son terminal est une pseudo-dominante et que la vraie fondamentale est située une quarte plus haut. L'accompagnateur qui conclurait par la quinte *sol-ut* ne commettrait pas une erreur musicale, mais il commettrait une faute de goût. *Cela sent le mode d'*Ut ; cela est un acheminement certain vers le mode d'Ut. Mais c'est encore le mode de Sol. Et c'est bien plus le mode de Sol que la Doristi-La n'était le mode de Mi. La Doristi-La a essaimé l'Hypodoristi ou mode de la, et elle joue son rôle dans l'organisation systématique de la modalité grecque. L'Hypophrygisti-Ut n'est qu'une nouveauté tendancieuse. Il faut donc, en dépit de l'évasion harmonique qui est en train de s'affirmer vers Ut, conserver au mode de Sol médiéval sa quinte caractéristique, sa quinte phrygienne, même lorsque l'intervention des Conjointes semble confirmer, par une modulation passagère, que la fondamentale est *ut*.

Seulement s'il faut ranger toutes deux en mode de Sol les pièces ci-dessous, A et B, et même en mode de Sol normal, il importe aussi de discerner les différences structurales de leurs échelles. Elles ne sont point celles que la théorie des Authentes et des Plagaux suppose ; mais le déplacement des

teneurs correspond ici à un changement certain dans l'organisme interne.

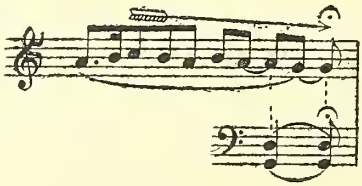
A. — Trait du Samedi des Quatre-Temps de l'Avent. Analyse sommaire :



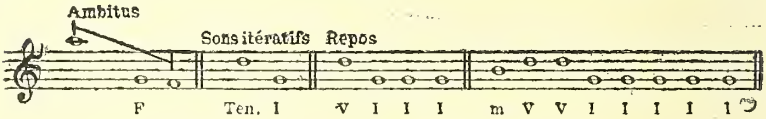
(74)

L'importance du repos sur la sous-finale est à remarquer : il tend à faire entendre une sous-dominante et à orienter vers la fondamentale Ut, comme il vient d'être dit. Tout le long de la pièce la quinte lydienne *ut*-[*la*-] *fa* s'oppose à la quinte phrygienne *ré*-[*si*-] *sol*. La fausse relation de triton mélodique est constante. La pente a l'orientation habituelle :

(75)



B. — Alleluia Pascal. — Les sons itératifs et terminaux appartiennent exclusivement au pseudo-accord *ré-si-sol*[1],



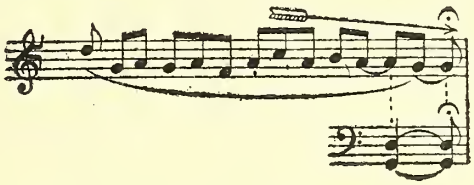
(76)

c'est-à-dire à la Quinte Modale garnie de sa tierce. En A en dehors de la sous-finale, le IVe degré *ut*, pseudo-sous-

[1] Suivant la convention prise, le son grave continue à être énoncé le dernier.

dominante, par conséquent l'une des pseudo-notes tonales. est un des jalons de la pièce. Il y a là des échelles distinctes. à coup sûr. Mais elles ne sont pas encore antagonistes. En B comme en A, — bien que moins fréquemment en B, — l'opposition entre les deux quintes phrygienne et lydienne, est recherchée : elle souligne, en B, la conclusion de l'antienne et du verset :

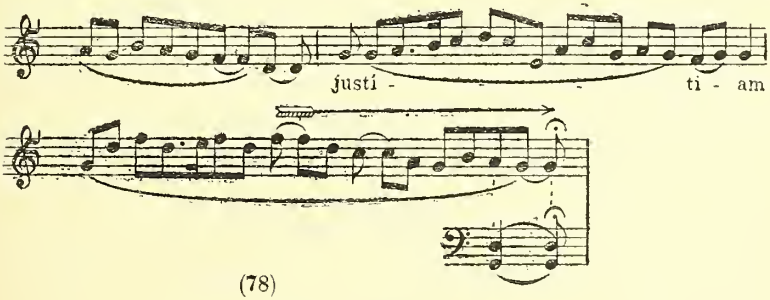
(77)



Les pièces où la Quinte Modale est signalée expressément par le saut mélodique *sol-ré* ou *ré-sol* et où tous les repos grands ou petits se font sur *sol*, *si*, *ré*, sont les plus nombreuses.

Mode de Sol relaché (11). — Le Graduel du IIIe Dimanche de l'Avent, qui semble avoir pour teneur [*ré*] celle du « 7e ton » psalmodique, est un mode de Sol relâché, évident et déjà constaté (24).

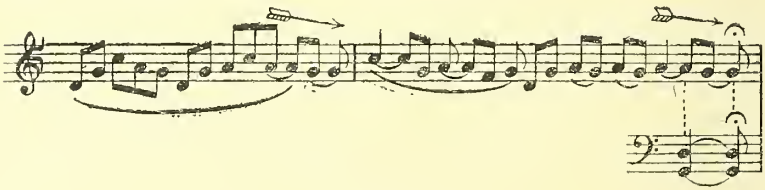
Il arrive parfois que le « relâchement », c'est-à-dire la descente d'une quarte au-dessous de la finale, ne se produise que dans une région très limitée de la pièce. C'est ainsi que dans le Graduel du Dimanche dans l'Octave de l'Epiphanie, la distinction antépénultième, seule, laisse tomber la mélodie en grave :



(78)

D'ailleurs cette pièce remarquable peut être prise comme type de dispositifs vocaux variés, juxtaposés en une même pièce. L'antienne pivote autour de la fondamentale Sol, le verset autour de sa pseudo-dominante *ré*. A la fin seulement (78), la tessiture de la voix baisse et oblige le chanteur à descendre de quinze degrés, de sol_3 à $ré_2$. Il semble évident — et ce fait bien connu est ordinaire dans les Graduels — que l'intention du compositeur ait été de confier le verset à une voix de soliste plus aiguë et l'antienne à un ensemble vocal, nécessairement plus grave.

Dans le Trait du Dimanche de la Sexagésime, au verset du milieu, se trouvent des formules mélodiques relâchées tout à fait caractéristiques : sauts de quarte de part et d'autre de la fondamentale ; à condition que, conformément à une observation précédente, on maintienne en une telle pièce, au son Sol, cette dignité. Or cela est requis, envers et contre tous les empiétements de l'audacieux mode d'Ut :



(79)

Observer en passant que la formule conclusive de ce verset, en dépit des apparences, n'est pas ascendante. Elle n'est point *ré-sol ;* les *la* ne forment point de simples broderies supérieures répétées. Il y a par le fait du *punctum* qui précède la *clivis* constitutive du dernier groupe, et s'y lie par syncope, une émission de la sus-finale en tant que « note réelle » :

(80)

et cela suffit, en deux degrés, à marquer la pente descen-

dante de la mélodie. Cette remarque, une fois pour toutes, s'appliquera à mainte cantilène relâchée, lorsque, dans la dernière distinction, sera émis, proche de la finale, le son le plus grave du « relâchement » ou ses voisins immédiats : même dans ce cas, l'orientation mélodique vers le bas s'affirmera encore, la plupart du temps.

Ainsi, bien que le propre des échelles relâchées soit leur affaissement vers le grave et qu'il faille s'attendre à ce que, dans ces formes anormales, la conclusion amène d'ordinaire une ascension de la ligne mélodique vers la finale, cette ascension, nécessaire, est presque toujours corrigée par une broderie, supérieure. Communion de saint Etienne :

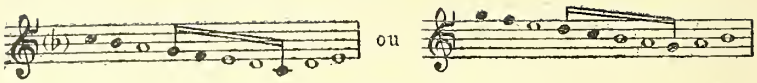
(81) qui - a nés - ci - unt quid fá - ci - unt

L'effet de cette broderie, compensatrice de la pente, persiste même dans un cas tel que le suivant [Offertoire de saint Etienne], où l'appoggiature de la fondamentale, bien que coïncidant avec l'accent tonique verbal, ne peut être considérée comme une « note réelle », mais seulement comme un ornement mélodique :

(82) Alle - - - lú - ia

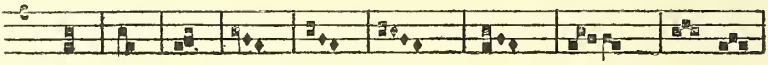
Il va de soi, étant donné le sens que nous attachons à la septième mineure, qu'il faut bien se garder ici d'émettre la quinte terminale sous l'appoggiature.

Mode de Sol intense. — Il est noté à deux hauteurs différentes :



(83)

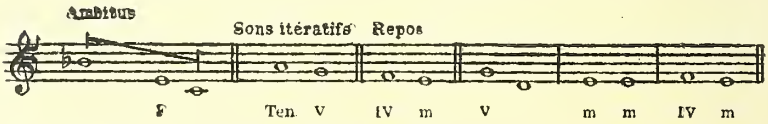
Il n'est point partout facile de le reconnaître : lorsqu'il a *mi* pour finale, presque toujours le *si* est ♭. Le *si* ♮ est exceptionnel. La fondamentale [*ut* = Sol] est souvent inexprimée : le propre des mélodies « intenses » est de sous-entendre leur base modale et de revêtir, par le repos final sur la pseudo-médiante, un « caractère particulier d'exaltation ». Les repos se font généralement sur *mi*, *sol*, *fa*, *la*, *ré* [= *si*, *ré*, *ut*, *mi*, *la*]. La teneur est — s'il en faut croire l'étiquette 4 de l'Édition Vaticane — le *la ;* [mais il est souvent bien malaisé de constater son installation en cette place. Exemples : Offertoire de la Nativité, Communion de l'Epiphanie]. Par contre, parmi les sons itératifs les plus fréquents, l'intervalle *mi-sol* ou *sol-mi* et certaines formules dont il est le support attirent notre attention, surtout lorsqu'elle a été orientée vers ce détail par une des plus belles observations de Gevaert :



(84)

Pratiquement aussi, on peut considérer que l'étiquette 4, adoptée par les éditeurs, signale une forme d'échelle intense, — et exprimer par la Quinte Modale, appuyée sur la tierce majeure inférieure de la finale, cette singularité de la terminaison.

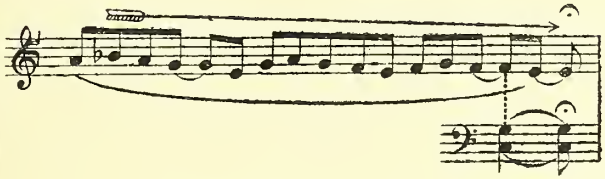
Alleluia du IIIe Dimanche de l'Avent. Analyse sommaire :



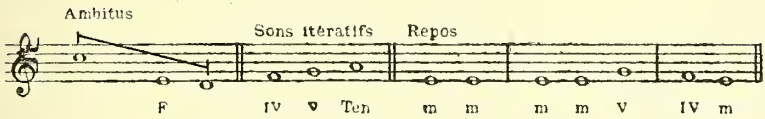
(85)

Le *si* ♭ est constitutif et fait partie de l'armure. La pente reste descendante :

(86)



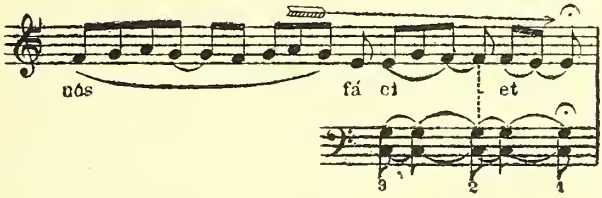
Offertoire de la Férie IV, Quatre-Temps de l'Avent. Analyse sommaire :



(87)

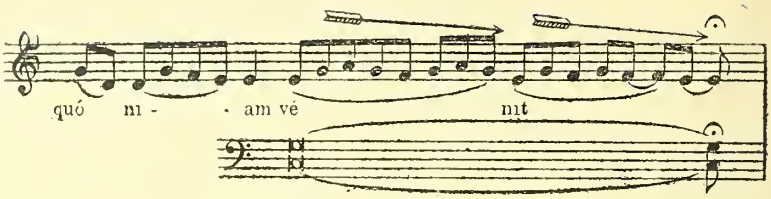
Le *si* ♭ est constitutif et devrait être à l'armure. Formule conclusive :

(88)



La meilleure émission de la quinte accompagnatrice terminale me paraît être en 2, après la préparation du retard de la tierce.

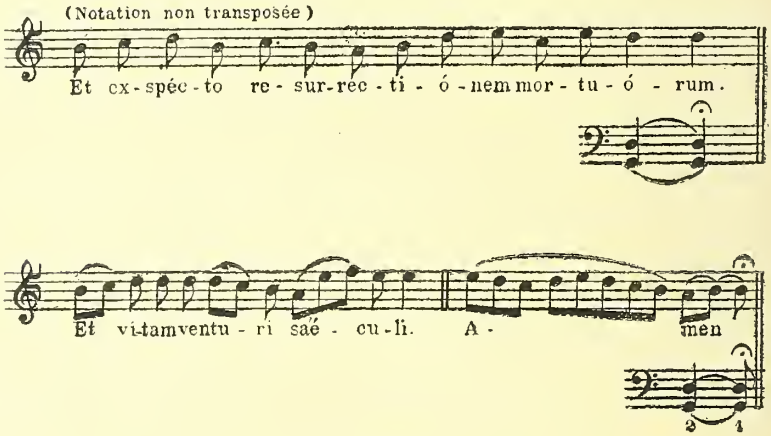
Bien qu'en général la fondamentale du mode ne soit pas exprimée, quelques pièces la produisent, parfois même dès le premier son. Exemple : Offertoire de la Nativité, où l'*ut* initial reste unique. L'installation de la quinte terminale pourrait se faire comme il suit :



(89)

Les échelles intenses se prêtent aisément à cette production précoce de la quinte accompagnatrice.

L'austère Credo I de l'Edition Vaticane, le plus ancien, le plus vénérable, et naturellement le moins usité, est un mode de Sol intense [transposé], si l'on en croit la forme de l'*Amen* ajouté à la belle mélopée et qui a réagi sur le dernier article du Symbole [*et vitam venturi saeculi*]. En réalité chaque article se termine sur le *sol*, pseudo-dominante de l'échelle modale : c'est là une forme anormale, « hyperintense » pourrait-on dire, différente de celle qui prend la médiante pour son conclusif, mais qui lui est apparentée. L'*Amen* conclut par « l'intensité » ordinaire sur la pseudo-médiante. Il serait peut-être bon, en respectant absolument la nudité de la ligne mélodique, d'émettre deux fois la quinte à la fin de la pièce, aux places ci-dessous :

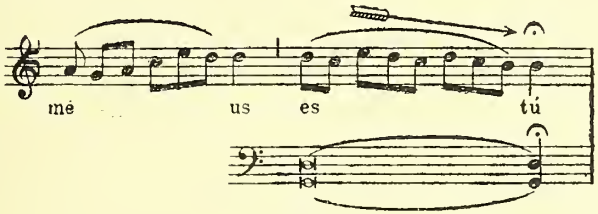


(90)

Il en résulterait une perception rétrospective des éléments essentiels de la constitution modale, en ce chant très ancien. [Le *la* de l'Amen est une appoggiature].

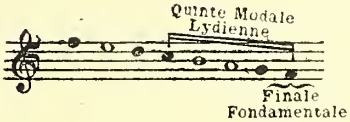
Apparemment, du moins, l'Offertoire de la Férie II de la Semaine Sainte peut être rangé parmi les représentants du mode de Sol intense [plutôt qu'enrôlé sous la bannière de Mi, avec terminaison insolite sur la quinte] :

(91)



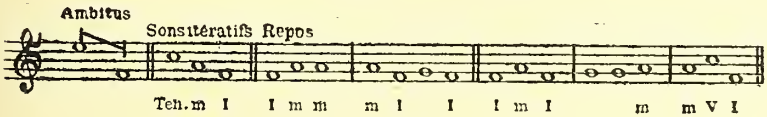
Mode de FA

(92)



Survivance d'une des échelles barbares (10) que les Grecs toléraient à côté de leurs « harmonies » doriennes. Tout à fait caractéristique, par suite de la présence du triton à l'intérieur de la Quinte Modale.

Mode de Fa normal. — Graduel du IIe Dimanche de l'Avent. Analyse sommaire :

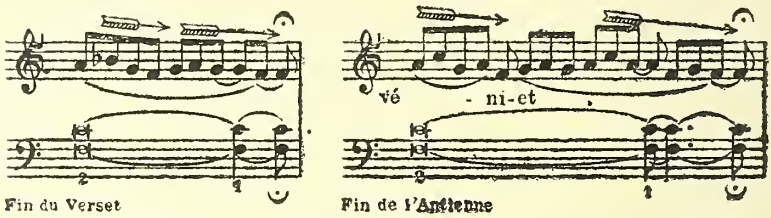


(93)

Observer qu'à chaque émission du *mi*, au sommet de la cantilène, il se produit aussitôt une régression vers le grave :

ce qui montre que ce *mi* n'a nullement le caractère d'une sensible. Les repos se font en grande majorité sur la fondamentale, la quinte et la pseudo-médiante. La sus-finale *sol* s'adjoint à ces sons essentiels et remplit ici, en tant que contraste, un rôle analogue à celui de la sous-finale *fa* en mode de Sol. En effet, le *sol* est la base de la quinte phrygienne, dont la tierce forme triton mélodique avec la finale lydienne. Quand on passe du mode de Sol au mode de Fa on constate que ces âpretés voulues s'obtiennent par un mécanisme analogue et inverse. Le *si* ♭ n'apparaît point ici dans l'antienne, qui offre une échelle très pure. Il est au contraire assez fréquent dans le verset, et son intervention, dans les deux distinctions dernières, crée un pseudo-mode d'Ut.

De sorte que, si l'on ne réitère pas l'antienne, on clôt la pièce sur un Majeur moderne ; conclusion contraire au sens modal de cette belle cantilène. Ce qui a été dit plus haut de la régression mélodique après émission du *mi* peut faire prévoir qu'en mode de Fa, comme en tous autres modes ecclésiastiques, la pente mélodique est descendante :

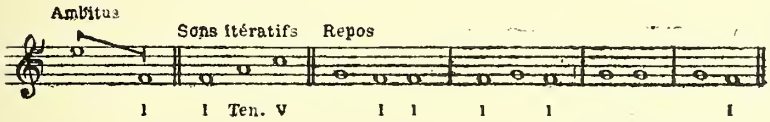


(94)

On peut installer la quinte soit en 1, soit en 2, c'est-à-dire dès le commencement de la dernière distinction : limite la plus éloignée, qu'il ne faut dépasser en aucun cas, et qu'il vaut mieux même ne jamais atteindre.

A l'encontre de ce qui se produit dans le précédent exemple, c'est, dans la Communion du IIe Dimanche après

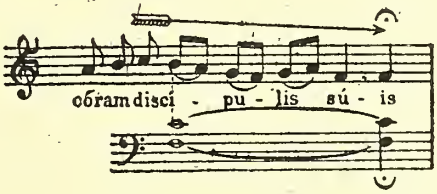
l'Epiphanie, le début qui tend au mode d'*ut*, par installation presque permanente du *si*♭; et c'est la fin qui rétablit l'échelle modale pure. La région moyenne est plus grave que dans le Graduel (94). La teneur *la* l'a fait étiqueter 6. Mais la pièce n'est pas en VIe mode. On ne peut pas relever ici une tendance analogue à celle qui fut constatée plus haut [p. 73] en certaines mélopées du mode de Sol; ici il n'y a même pas tendance à une différenciation. La même quinte modale porte la cantilène précédente et celle-ci, dont l'analyse sommaire est :



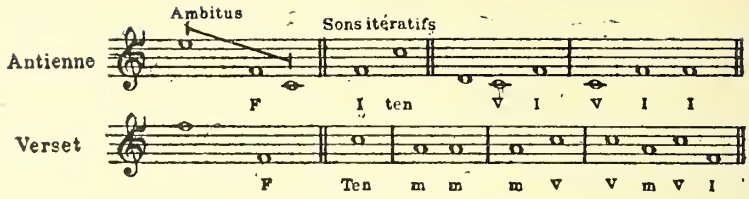
(95)

On peut, à la fin de cette pièce, installer la quinte accompagnatrice dès le début de la dernière distinction. Mais je n'hésiterais pas à l'émettre de préférence sur l'accent du mot *discipulis :* elle fera ressortir l'appoggiature de la tierce incluse et donnera à la conclusion la physionomie *hypermajeure* propre au mode de Fa :

(96)



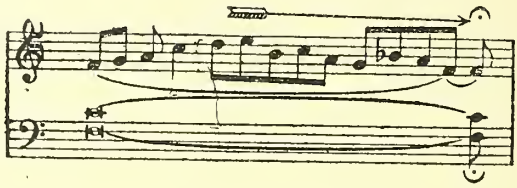
Mode de Fa relaché. — Antienne du Graduel du IVe Dimanche de l'Avent. Analyse sommaire de l'Antienne et du Verset :



(97)

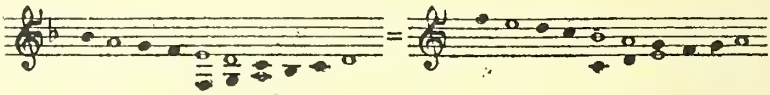
Le *si*♭ des Conjointes, comme dans les précédentes pièces en mode de Fa, ne se contente pas d'effleurer une modulation passagère. Il a l'air de vouloir bel et bien introniser le mode d'Ut ; la conclusion de l'antienne, à cet égard, est curieuse :

(98)



Le verset est en mode de Fa normal. Son *ambitus* coïncide exactement avec l'octave modale. Sa teneur *ut* a fait étiqueter toute la pièce d'un 5 ; à quoi l'antienne donne un formel démenti (25). — Autre bel exemple d'antienne en mode de Fa relâché, au graduel du Commun de plusieurs Martyrs [*Anima nostra*].

Mode de Fa intense. — Il est noté à deux hauteurs différentes :



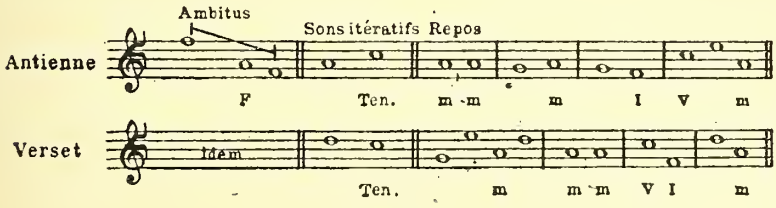
(99)

Comme pour le mode de Sol intense, c'est le « jeu » mélodique créé par l'intervalle *la-ut* ou *ut-la* [= *ré-fa* ou

fa-ré] et ses variantes, c'est l'élision de la fondamentale et le caractère suspensif de la conclusion, qui permettent de reconnaître cette variété d'échelles. L'étiquette «2» de l'Édition Vaticane, on s'en souvient, peut également couvrir un mode de La relâché, d'ordinaire transposé en *ré*, et d'origine non primitive. Exemples : Offertoire du 1er Dimanche de l'Avent ; — Communion de la Férie IV des Quatre-Temps du Carême [forme défective : pas de VIe degré], — et aussi tous les traits marqués 2. Ces diverses cantilènes sont, au sens où l'entendaient les théoriciens médiévaux, construites sur des échelles vraiment « plagales ».

Les échelles intenses rangées abusivement sous la même étiquette 2 — puisque celles-ci subissent une transposition et que les fonctions organiques des échelles n'y sont ni parallèles ni comparables — sont, comme les vraies plagales, écrites en clef de *fa* quatrième ligne. De sorte que le mode de Fa intense, transposé d'une quinte inférieure, devient, en dépit de ses tendances « exaltées », le ton psalmodique le plus grave.

On peut prendre comme type de Fa intense le Graduel *Justus ut palma* [Commun d'un Confesseur non pontife]. Analyse sommaire :

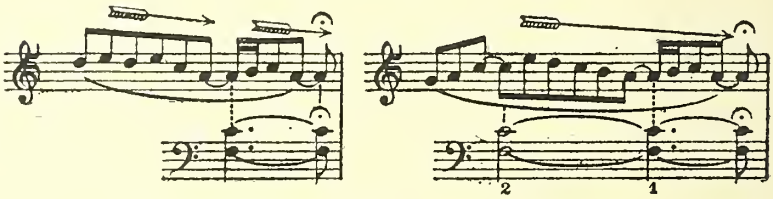


(100)

La présence du *ré* parmi les sons itératifs et les sons de repos — une fois de grand repos — s'explique par le fait que malgré l'absence du ♭, qui n'apparaît point dans le verset, une modulation mélodique à la quarte supérieure [pseudo-

sous-dominante] doit intervenir en cours de route. En tout cas, la Quinte Modale et sa tierce incluse [*ut-la-fa*], désignées déjà par les jalons indiqués ci-dessus, sont formellement confirmées par l'insistance de la réitération *la-ut* et *ut-la*, et de ses variantes. Le Graduel *Justus ut palma* a servi de type à un très grand nombre d'autres pièces similaires.

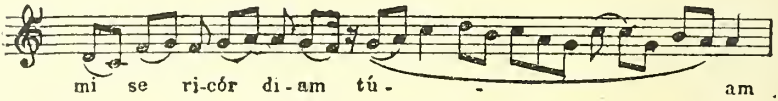
Voici ses formules conclusives :



Fin de l'antienne. Fin du verset.

(101)

Il arrive fréquemment que l'antienne ait un *ambitus* beaucoup plus étendu au grave que celui du verset, dans les Graduels en mode de Fa relâché. Exemple : Férie VI des Quatre-Temps de l'Avent. [Le verset de cette pièce est emprunté au graduel précédent.] Son antienne mérite de retenir l'attention. Finale : *la*. — *Ambitus :* octave au-dessous de la finale, quarte juste au-dessus. La quatrième distinction, close par une barre grasse, a la forme :



(102)

Cette contexture mélodique est analogue à celle d'un petit air en mode de Fa intense, qu'une méthode antique de cithare nous a conservé, et dont Gevaert a mis en relief la structure et le charme. [On le trouverait dans mon exposé de la Musique Grecque, sous la forme ryth-

mique que Westphal lui a donnée et sous celle que je lui attribue. *Encyclopédie Delagrave, Grèce*, fig. 263 et 411.]

II. — MODES NOUVEAUX

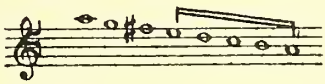
(103)

Il est bon de leur garder momentanément la forme schématique descendante, bien qu'ils correspondent, le premier à des mélodies qui ne s'orientent ni vers le haut ni vers le bas, le second à des mélodies tendant à l'aigu ; parce que dans les premiers temps de leur usage ils assortirent leur direction à celle qui depuis tant de siècles prévalait : vers le grave.

Ils ne fournissent à l'Office que des pièces assez peu nombreuses, mais elles sont d'un grand intérêt.

Mode de RÉ

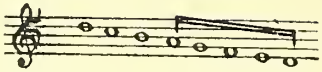
Mode de Ré autonome, normal. — J'appelle mode de Ré autonome celui qui, excluant définitivement le *si* ♭, ne tente aucune modulation même passagère, par le ministère de ce degré. Il ne peut donc à aucun moment passer pour un mode de La transposé. Ou bien il faudrait admettre que ce fût la transposition d'un mode de La armé *organiquement* d'un *fa* ♯ *accidentel :* ce qui implique contradiction. Une telle échelle en effet :



(104)

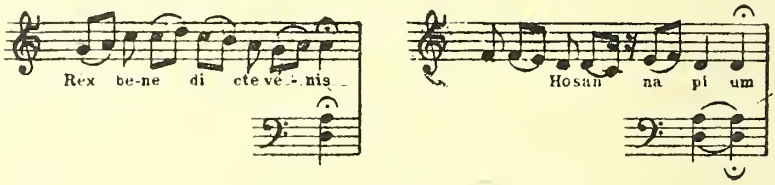
n'est autre que celle-ci :

(105)



La place qu'y occupent les demi-tons, au centre des tétracordes, est caractéristique : elle est telle qu'aucune orientation de l'échelle vers l'aigu ou vers le grave ne puisse être soupçonnée.

Le *Gloria laus* du IXe siècle, terminant son refrain sur *ré*, use avec insistance du *si* naturel dans les petites strophes consécutives. Tous les grands repos, avant barre grasse, se font sur *la*, *fa*, *ré*. Il faut conclure :

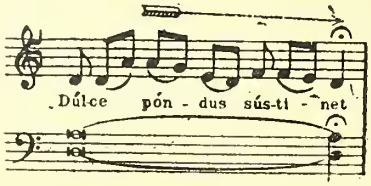


(106)

Remarquer les oscillations mélodiques autour de *ré*, à la conclusion.

Le *Crux fidelis* du Vendredi Saint [Feria VI in Parasceve] offre un exemple caractéristique de l'échelle de Ré autonome. On peut « accompagner » toute la dernière distinction :

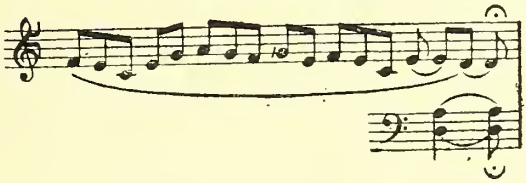
(107)



L'Alleluia du Dimanche dans l'Octave de l'Ascension présente, dans sa formule terminale, un détail mélodique

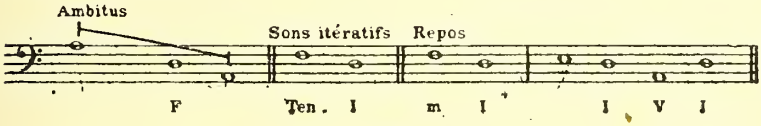
qu'il faut souligner, car il témoigne de l'indépendance complète où est le mode de Ré, à l'époque où cette pièce fut écrite. Détaché de La, il ne s'enrégimente pas sous la bannière d'*ut* en adoptant sa sensible : concession que bientôt il fera au mode majeur nouveau, dans l'art profane. A l'église, le mode de Ré affirme son individualité en conservant la sous-tonique. Observez encore les oscillations autour de la finale :

(108)



On trouverait un exemple analogue dans le verset alléluiatique du IIe Dimanche après la Pentecôte.

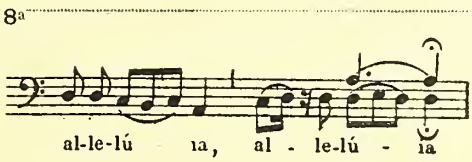
Mode de Ré autonome relaché. — Communion du IIe Dimanche après Pâques. — On n'a pas affaire ici à un mode de Fa transposé (99), dont la fondamentale serait *si* ♭. Analyse sommaire :



(109)

La formule terminale :

(110)

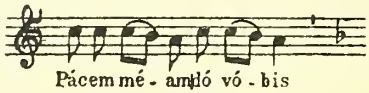


est à considérer; la fondamentale est exprimée entre son appoggiature et sa broderie supérieure. Il y a là une sorte

de compensation qui tend à supprimer toute « pente mélodique ». Or, le mode de Ré est celui qui, théoriquement n'en a plus. Il est vraiment le mode médiéval par excellence; non qu'il y soit le plus employé, mais parce qu'il ne se rencontre qu'au Moyen Age. On verra plus loin [p. 160-4] la cause de ce cantonnement réservé : elle réside dans les incertitudes de cette « pente », que cherchent alors les cantilènes, sans la fixer. Le plus souvent, elles s'orientent vers le grave, comme dans l'Antiquité; quelquefois aussi vers l'aigu, à la manière des Modernes. Elles sont, pourrait-on dire, et elles deviennent de plus en plus sceptiques, adoptant, avec quelque indifférence, l'une et l'autre solutions. Le mode de Ré est seul, parmi toutes les échelles possibles, capable de ne point opter pour une direction déterminée, à cause de la place que ses demi-tons occupent au centre de chaque trétracorde. Il est remarquable qu'il ait été usité seulement dans le cours des siècles qui séparent l'absolutisme de Mi de la tyrannie d'Ut : du VIIe au XVIe siècle environ. Quelques-unes des pièces les plus belles, les plus significatives du répertoire liturgique, lui appartiennent [*Ave Maris stella*, *Dies irae* (à l'exclusion du *Lacrymosa* et de sa suite, additions postérieures), etc.]. Il est donc bien une transition.

Mode d'UT

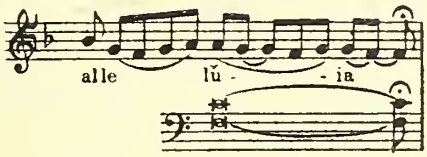
La forme subreptice sous laquelle il apparaît est un faux mode de Fa où tous les *si* sont bémolisés. On peut citer comme type de transition entre les modes de Fa et d'Ut la charmante Communion de la férie IV des Quatre-Temps de

(111) 

Pentecôte, où le début est suivi de cinq distinctions dont

les huit *si* sont baissés d'un demi-ton, ce qui produit un irrésistible *fa* majeur, autrement dit un mode d'Ut transposé :

(112)



Dans le Graduel du XIe Dimanche après la Pentecôte l'antienne est en mode d'Ut [en ton de *fa*] et le verset en mode de Fa.

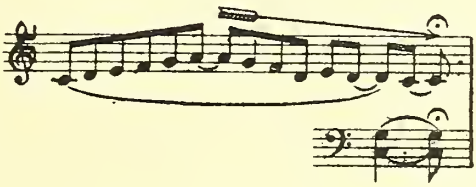
La Communion du XIXe Dimanche après la Pentecôte est en mode d'Ut [en ton de *fa*]. Le *si*♭ est organique, et marque la transposition. La pente mélodique reste descendante, par habitude.

L'Alleluia du Commun de plusieurs Martyrs présente enfin un mode d'Ut, en ton d'*ut*. Analyse sommaire :

(113)

Ici le tyran Ut affirme ses droits de prise avec une redoutable vigueur. Mais il se conforme encore à la pente descendante séculaire :

(114)

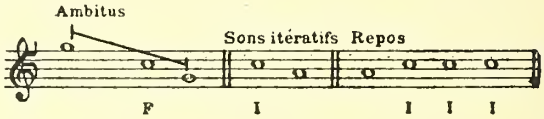


On pourrait imposer la Quinte Modale accompagnatrice

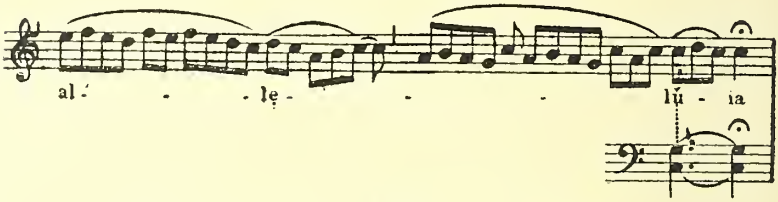
à toute cette dernière distinction; une intervention plus tardive et moins lourde semble pourtant préférable.

La Communion de la férie II après Pâques [lundi de Pâques] étiquetée 6, et dont voici l'analyse sommaire :

(115)



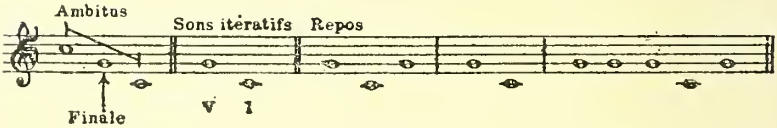
est un mode d'Ut relâché. Formule terminale :



(116)

Le Verset alléluiatique de la même férie, étiqueté 8, présente une particularité curieuse. Il est impossible de ne pas subir l'impression que l'on se trouve en face d'une Hypophrygisti-Ut [cf. supra, p. 73] : le son terminal est une pseudo-dominante du mode d'Ut, et la finale paraît se faire sur la quinte aiguë de la fondamentale.

Analyse sommaire :

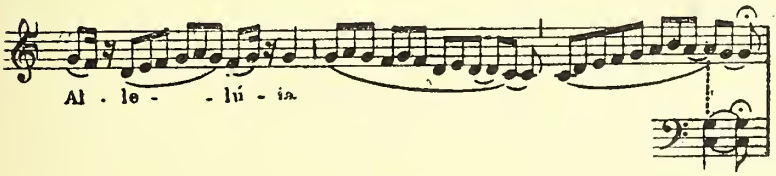


(117)

Il y a là comme le souvenir d'une des plus anciennes anomalies de l'art ecclésiastique, relevée par Gevaert dans le Credo I, où tous les articles du Symbole s'achèvent sur *ré*,

la fondamentale étant Sol. [L'échelle est transposée et le mode de Sol est noté une quinte plus bas, avec un si ♭ à la clef.] Or notre mode nouveau d'Ut adopte, lui aussi, dans la pièce ci-dessus désignée, cette « hyperintensité » exaltée jusqu'à la quinte; mais il s'y tient, même pour conclure, tandis que le vieux Credo descend, pour l'Amen, à la pseudo-médiante, finale intense coutumière.

Cet Alleluia, d'une allégresse si légère, que la pierre du tombeau semble rouler sous la poussée de l'ange, exprime une intention que le texte lui dicte. Sorte de mélodie imitative, très remarquable par sa sveltesse, et tout à fait moderne modalement : ce n'est point une pièce primitive. Alleluia initial et terminal :



(118)

La régression de *si* vers le grave n'est pas l'indice d'une modulation en *sol*. C'est un procédé mélodique dont le mode de Fa fournit maint exemple et que le mode d'Ut applique volontiers, à l'époque où son VIIe degré n'est point encore l'impérieuse sensible qu'il deviendra plus tard. Cela ne saurait surprendre : le tétracorde supérieur de l'échelle modale d'Ut est de même construction [demi-ton à l'aigu] que celui de l'échelle modale de Fa.

IV

ACCOMPAGNEMENT MODAL DU PSAUME A L'INTROIT

Si tous les chants de la messe — non communs — sont psalmiques, l'*introit* seul a gardé, avec un verset du psaume au moins, suivi de la doxologie, une psalmodie conforme à la définition qui a été donnée plus haut, p. 37. Il y a pour l'*introit* huit « tons », c'est-à-dire huit formules mélodiques, qui vont être successivement harmonisées, en vertu de la tolérance concédée à cette région de l'office.

Les principes généraux suivants régiront cette harmonisation :

I. — Elle tirera autant que possible tous ses éléments de l'Antienne, laquelle servant de *proode* [chant initial] et d'*épode* [chant terminal] au psaume, doit fournir en effet les données harmoniques utilisables à l'intérieur du verset. Cette règle est arbitraire, cela va de soi, puisque l'harmonisation du psaume de l'*introit* n'est qu'un abus toléré. Mais si l'harmonisation est pratiquée, cette règle est logique nécessaire : elle établit un lien musical entre les trois parties constitutives du chant psalmique :

ANTIENNE + PSAUME + ANTIENNE.

Elle oblige l'accompagnateur à interroger l'échelle conductrice et à la respecter. Elle tend à ce que l'habillage harmonique ou contrapontique des versets ne contrevienne pas à l'unité du triptyque musical, monodique, proposé par la liturgie. Toutefois il arrivera, dans des cas d'ailleurs assez

rares, que le verset ne puisse pas utiliser grand'chose des moyens suggérés par les formes mélodiques de l'antienne. En ce cas le psaume fera contraste à son encadrement et, de l'association des trois parties, résultera une véritable antithèse entre le centre, harmonisé selon des éléments extérieurs à l'antienne, et les deux émissions de celle-ci.

II. — Il serait bon de traiter sévèrement les versets impairs, de s'y cantonner exclusivement dans les exigences modales et d'appliquer des harmonisations et des contrepoints plus libres aux seuls versets pairs. Que dans les versets 1, 3, 5, 7... la Finale mélodique soit toujours constituée dans le rôle exact que lui confère l'analyse modale de l'antienne.

III. — On peut opter entre plusieurs façons d'accompagner le psaume : 1° la Quinte Modale pure et simple, constituant une harmonisation suffisante, complète, en certaines formules psalmodiques [1] ; — 2° une harmonisation réduite à quelques accords, aussi peu nombreux que possible ; 3° un mouvement de lignes contrapontiques, riches en notes de passage. Il sera précieux de varier, dans le cours d'un même psaume, les moyens d'accompagnement employés. Les diverses manières précitées pourront avec avantage alterner entre elles.

En ce qui concerne l'emploi des lignes contrapontiques qui, en nombre variable, s'adjoindront à la mélopée liturgique, il convient d'observer que les exemples fournis ci-après indiquent une simple orientation et ne peuvent être applicables tels quels. C'est en effet *le nombre des syllabes de la teneur qui détermine le temps dont l'accompagnateur dispose pour allonger ses lignes.* Et comme la place des accents est perpétuellement mobile, comme d'autre part

[1] Toutefois il est assez rare que ce support unique puisse être appliqué d'un bout à l'autre du verset.

il est utile que les changements d'accords et les ressauts des lignes contrapontiques coïncident autant que possible avec ces accents, il est nécessaire que l'organiste soit un habile lecteur, et rapide, capable d'adapter avec exactitude ses ornements à la vieille mélopée. Il faut qu'il puisse en suivre, sans se laisser distancer par la rapidité de l'exécution, les compliqués méandres, et que ses doigts aussi sachent courir sur les touches. Il est évident que, dans cette extrême mobilité, une exactitude rigoureuse ne saurait être obtenue toujours. Ce qui est indispensable, c'est que soient respectés les flexions et les accents à la médiation et à la terminaison ; le remplissage de la teneur appelle de grandes tolérances. Dans les exemples de ce Traité tout a été, naturellement, casé à loisir et les coïncidences ont une rigueur qui ne se peut réaliser facilement dans la pratique ; il suffit qu'on y tende et que l'on entre dans l'esprit des principes conducteurs.

Quant aux « imitations » proposées sur un certain nombre d'exemples, elles tourneraient vite au procédé et deviendraient fastidieuses si l'on en faisait abus. Observer du reste que l'intonation, qui les provoque, est propre au premier verset [et à la doxologie], et qu'elle ne se produit plus dans le cours ordinaire du psaume.

Il faut, en résumé, diversifier ses accompagnements et ici, comme en toutes choses, abhorrer le pédantisme.

IV. — Ne jamais exécuter la partie mélodique, le *chant,* en même temps que la voix. L'accompagnateur doit tendre à placer ses accords ou ses lignes contrapontiques sans la doubler. Du moins tel est l'idéal à poursuivre. — Ce qui n'est point le cas, évidemment, lorsque le rôle de l'organiste de chœur est de « béquiller » des chanteurs qui ânonnent. Mais dans ce cas aussi toute harmonisation, aussi rudimentaire qu'on la suppose, doit être supprimée. Le conseil IV peut donc passer pour absolu.

V. — L'installation des accords ou l'entrée des parties contrapontiques de l'accompagnement, les changements d'accords doivent coïncider autant que possible soit avec la syllabe initiale des mots, soit — ce qui vaut mieux encore — avec l'émission de la syllabe accentuée.

VI. — Généralement l'antienne contient des éléments de contraste harmoniques. Il en est peu où la *quinte lydienne* (10) ne s'oppose à la *quinte phrygienne* (9) et *vice versa*, etc. On devra, dans l'harmonisation du psaume, mettre en pleine lumière ces oppositions, sources de *fausses relations de triton*, *caractéristiques*, et les préférer aux formules tonales qui souvent, si l'on n'y prend garde, semblent appelées par le contour mélodique. Tentations dangereuses.

VII. — Il est indispensable de faire la part large aux « appoggiatures », aux « broderies », — même aux « échappées » « mélodiques » dont les cantilènes ecclésiastiques fourmillent. Celles-ci sont par essence déliées, véloces. L'alourdissement qui résulte du procédé de Niedermeyer — système qui, il faut bien le dire, fut un progrès, lorsqu'il fut créé — ne saurait s'infliger aux textes restaurés dont nous sommes aujourd'hui possesseurs, et dont le seul aspect nous montre la sveltesse.

VIII. — On ne saurait trop recommander la discrétion dans le nombre des accords employés, — dans le timbre et dans l'intensité des « huit pieds » accompagnateurs. Et il faut se persuader que partout où l'on pourra se contenter, pour toute harmonisation, de la Quinte Modale ou d'un contrepoint à deux parties, on résoudra pour le mieux le difcile problème qui se pose. En particulier, toutes les fois que l'on pourra conclure par la Quinte Modale sans tierce, il ne faudra pas y manquer.

IX. — Les dissonances de retard, préparées et résolues, pourront être employées utilement à la médiation et à la terminaison.

X. — Ne pas s'évertuer à des réalisations trop minutieuses : il suffit de s'exercer à produire une « fourniture » harmonique ou contrapontique dont l'allure générale ne contrevienne pas aux exigences modales mélodiques, à l'articulation et à l'accentuation des mots.

XI. — Ne point s'hypnotiser sur les « quintes consécutives ». Elles peuvent parfois être tout à fait conformes aux exigences de la cantilène ; car il arrive à celle-ci de les provoquer, sans qu'on puisse y échapper, autrement que par des complications stériles.

XII. — Il ne faut pas non plus que le conseil relatif à la non-doublure de la mélodie vocale rende trop scrupuleux sur les octaves qui peuvent se produire entre elle et les lignes de l'accompagnement. En un mot la réalisation harmonique et contrapontique, très sévère en ce qui concerne le style modal, doit être souple et tolérante dans l'ensemble de son arrangement. A chaque verset les mots et les accents changent de place. Il faut que l'accompagnateur se préoccupe assez de leurs mouvements pour y assortir ses accords.

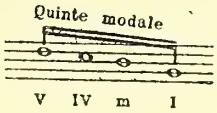
XIII. — Si l'on a soin de n'user que de jeux de fonds très doux, on pourra, sans aucun inconvénient, faire entendre les « notes réelles » au clavier de l'orgue ou de l'harmonium sous les appoggiatures et broderies de la cantilène vocale. Il va de soi que si l'accompagnement doit être « fort » — dans le cas par exemple où le grand orgue soutient un chant collectif — cette pratique doit être condamnée.

*
* *

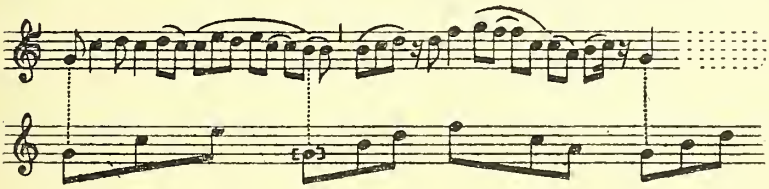
Dans les analyses sommaires, présentées sur une portée, qui vont suivre, figurera à côté de l'*ambitus*, des *sons itératifs* et des *repos*, ce que j'appellerai l'*harmonie essentielle*, et qui est tirée à la fois des éléments mélodiques de

l'antienne et des indications fournies par les sons itératifs et les sons de repos : tout cela étant interprété conformément aux exigences de l'échelle modale reconnue. Il est aisé de voir que les degrés I, IV, V et la pseudo-médiante, c'est-à-dire quatre ou cinq des degrés constitutifs de la Quinte Modale :

(119)



sont dans tous les modes, et même dans toutes les variétés d'échelles, les sons qui encadrent les autres. [Cf. ex. (29) et commentaire.] Tout gravite autour d'eux. Quant aux éléments mélodiques de l'antienne, voici, par un exemple, ce qu'il faut entendre par là. A lire l'*Introit* du IIIe Dimanche après l'Epiphanie, on trouve à la première et à la seconde distinction les dessins :

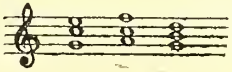


(120)

Ces dessins suggèrent, par leurs notes réelles, les accords arpégés ci-dessus.

Tout le reste de l'antienne peut être considéré comme enveloppé dans ces trois agrégats :

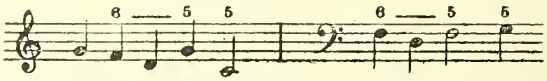
(121)



Il va de soi qu'il faut substituer à la Quarte-et-Sixte initiale l'accord fondamental non renversé. Quant à l'accord

de Sixte *la-ut-fa*[1], il procure, si l'on en a besoin dans le verset, l'accord *fa-la-ut* à l'état direct. D'autre part, la formule psalmodique (135) a *ré* pour teneur. Elle évoquera par la combinaison du *ré* et du *fa*, l'accord parfait sur *ré*. En faisant une sorte de totalisation harmonique de ces divers matériaux, on disposera des accords que la réalisation contrapontique (135) met en jeu et qui sont, abstraction faite des « imitations mélodiques » :

(122)



Est-il besoin de signaler l'effroyable platitude à laquelle on aboutirait en plaquant sous l'antienne les accords du schème (121)? Ils sont cependant, si l'on veut, « exacts ». Or en les glissant, par une harmonisation intempestive, sous une mélodie qui non seulement les néglige, mais les exclut — mais les abhorre — on transforme une svelte cantilène en un bavardage insipide.

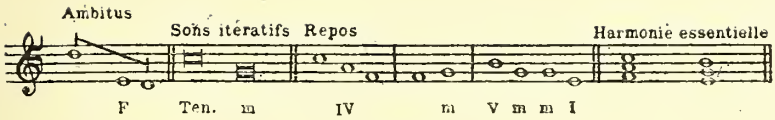
Je présenterai les *Introit* et plus tard aussi les Psaumes de Laudes, des Heures et des Vêpres, suivant l'ordre adopté plus haut dans l'énumération des échelles modales : il correspond à peu près à leur chronologie très ancienne, en même temps qu'à la dignité musicale qu'originellement on leur attribuait, en vertu d'un certain ordre des préséances.

Mode de MI

I. Doristi-MI

Férie III après le IIIe Dimanche de Carême. Antienne ; analyse sommaire :

[1] Lu du grave à l'aigu, suivant les nécessités de l'harmonie tonale moderne.



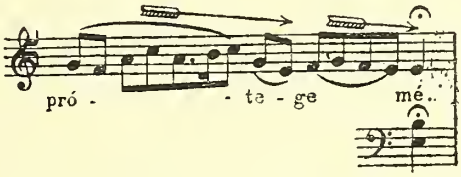
(123)

Il suffit ici d'aligner mélodiquement, puis harmoniquement, les sons de repos pour obtenir toute l'harmonisation latente. De tels exemples ne sont pas rares.

La considération du *si* ♭ ne peut en rien servir dans le cas présent, car la formule psalmodique ne permet pas de toucher aux Conjointes.

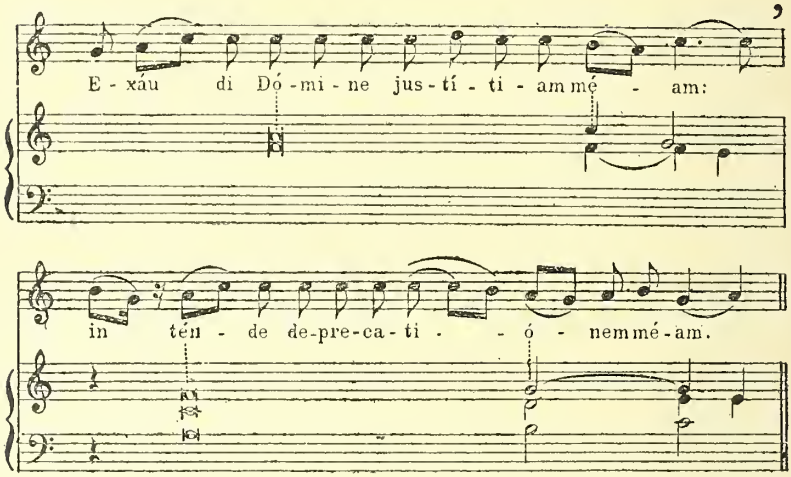
L'installation de la Quinte Modale à la fin de l'antienne sera :

(124)



Harmonisation du verset. — L'analyse (123) en fournit les éléments. On devra vigoureusement faire saillir le contraste entre la Quinte Lydienne et la Quinte Dorienne. Mais on n'est pas obligé d'user des accords ci-dessus à l'état direct, tout le temps. Le renversement fourni par l'accord de sixte rendra bon office. Pas plus que tous ceux qui le suivront, l'exemple (125) ne doit être considéré comme la solution parfaite. Il est, ils sont simplement celle que je propose, laissant à l'activité du lecteur le soin de varier, d'améliorer les formules. Mon but est de tracer une méthode, qui limite pour les intéressés le champ de leurs recherches ; et ce champ reste assez vaste, en dépit des restrictions et des contraintes nécessaires, pour que le plus vif intérêt se dégage de ces problèmes, et qu'un plaisir vraiment neuf

soit causé par leurs solutions. On suppose ici les versets chantés par des voix d'enfants. La hauteur de l'accompagnement s'y adapte :

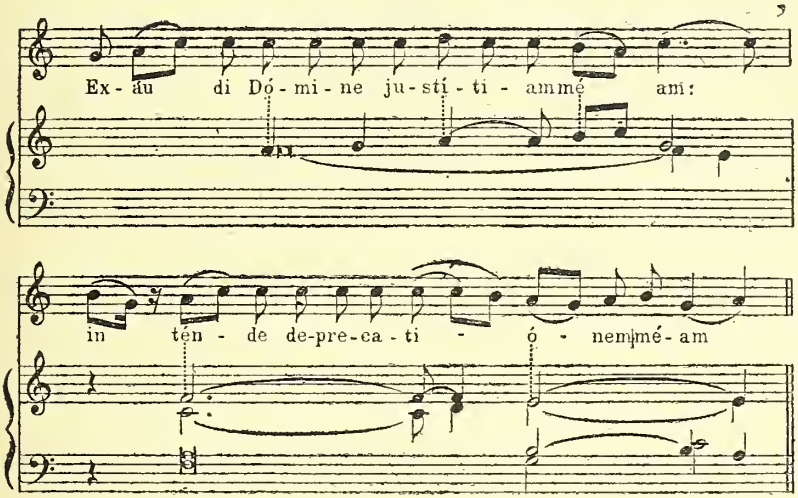


(125)

J'exagère ici la simplicité et la dénudation harmoniques, en donnant à la Quinte Lydienne (92) et à l'accord de Sixte qui lui est lié [*la-ut-fa*] une importance prépondérante, démesurée. Mais j'estime qu'il y a moindre inconvénient à verser dans cet excès que dans l'autre. Le silence après la médiation n'est pas une gaucherie [puisque la tierce qui clôt la première partie du verset peut se prolonger pendant ce silence] ; il a pour effet de marquer l'articulation de la sixte sur l'accent tonique du mot *intende*. La finale sur un accord de Sixte a l'avantage de ne pas donner trop d'importance à la fondamentale *la*, que n'évoque pas l'antienne.

Même verset. Les accords sont remplacés par les lignes d'un contrepoint très simple. Il y a des retards. Il est plus difficile dans ce cas d'obéir aux sollicitations des accents. Mais il y faut tendre. Il va de soi que, au lieu du retard

terminal, on pourrait adopter la conclusion par la sixte, comme à l'exemple (125) :



(126)

Par ce premier exemple d'*Introit*, on saisit sur le vif l'absurdité de l'usage, infiniment répandu, par lequel, au lieu de réitérer l'antienne, le chœur se tait et laisse l'organiste postluder : celui-ci ne se doute point du rôle que dans ce cas on lui fait prendre. Il entend la finale du verset, laquelle diffère de la finale de l'antienne, et il s'y tient. Au lieu de revenir à la finale de l'antienne, il improvise dans l'échelle que le verset lui a suggérée et le triptyque musical constitué comme il suit :

ANTIENNE + VERSETS + ANTIENNE

mutilé par le *tacet* inopportun du chœur, aboli par les fioritures extra-modales de l'organiste, n'est plus qu'un estropié, lamentable, odieux.

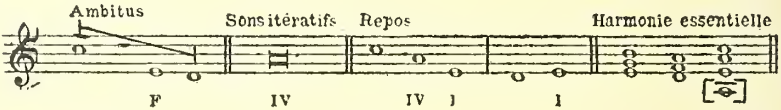
Le contraste entre les finales de l'antienne et du verset est, en nombre de cas, plus marqué encore que ci-dessus. Considérez l'*Introit* de Pâques, qui est en mode de SOL intense, transposé, et dont la finale est *mi* [= *si*]. Le *e u o*

u a e se termine obligatoirement sur le *fa*. Si à ce moment même intervient l'organiste, soyez sûr qu'il gardera pieusement le souvenir du bel accord parfait majeur de *fa*, installé par l'accompagnateur sur cette finale et que, au lieu de revenir au mode principal avec finale *mi* [pseudo médiante], il prolongera l'impression harmonique maladroitement dictée par ledit accompagnateur. Il est si simple de se laisser vivre au sein des platitudes !

Autres exemples : Ies Vêpres de la Nativité; l'antienne *Magnificatus est* du *Confitebor* a pour finale la fondamentale Sol, tandis que les versets se terminent sur *la*, appelant un accord de *la* mineur, si on inclut une tierce dans la quinte. — Vêpres de la Résurrection ; l'antienne *Prae timore* du *Laudate* présente la même divergence. — Vêpres de la Pentecôte ; l'antienne du *Laudate Dominum* se termine sur la fondamentale Sol ; les versets sur la fondamentale Ut, etc. Les exemples sont très nombreux de ces dislocations, souvent d'un bel effet : voyez entre autres les Psaumes du dimanche. Encore faut-il qu'on en comprenne l'intention et qu'on la respecte[1].

II. — Doristi-LA

Férie II après le Dimanche de la Passion. Antienne ; analyse sommaire :



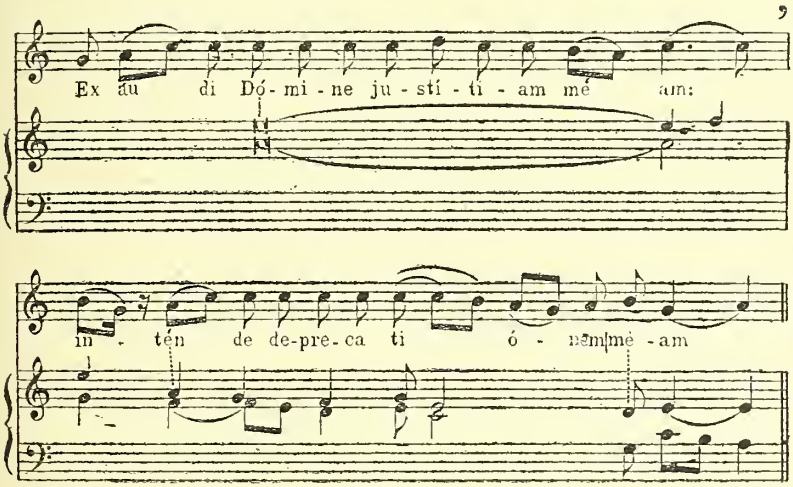
(127)

[1] J'ai déjà signalé le coutumier massacre dans mon *Histoire de la langue musicale*. Mais je dois m'accuser d'avoir fourni (page 244), dans la Ire édition de cet ouvrage, un exemple erroné. Par l'obsession d'un souvenir d'enfance — lorsque j' « accompagnais » en une modeste église — j'ai fait et présenté le *Nunc dimittis* du *3 en a*, alors que l'antienne est du 8 en G. La correction s'impose. Il faut donc à ce fâcheux exemple substituer l'un de ceux que j'énumère ici.

La fondamentale du verset est La, manifestement : l'harmonisation doit le rappeler. Elle est réalisée par le moyen d'une sorte de compromis entre les deux précédentes manières.

Voyez plus loin (146) un autre exemple de Doristi-La, traité librement.

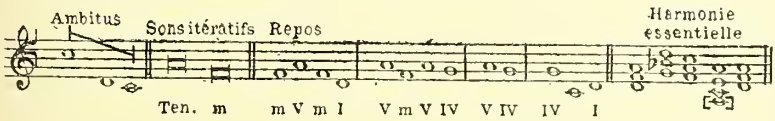
Cet *Introit* ayant même « ton psalmodique » que le précédent, on supposera, pour plus de simplicité, que les mots du verset sont aussi les mêmes :



(128)

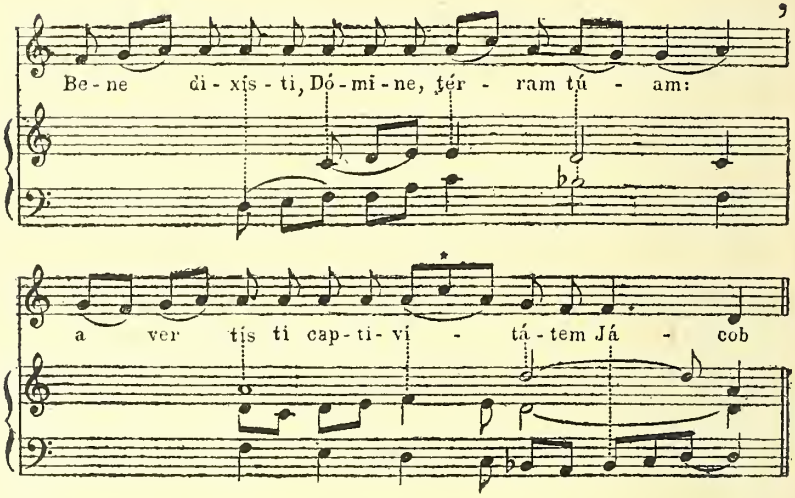
Mode de LA transposé [en ré]

IIIe Dimanche de l'Avent. Antienne ; analyse sommaire :



(129)

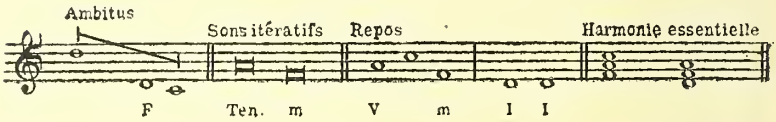
Le *si* ♭ est organique. L'écriture moderne le placerait à la clef :



(130)

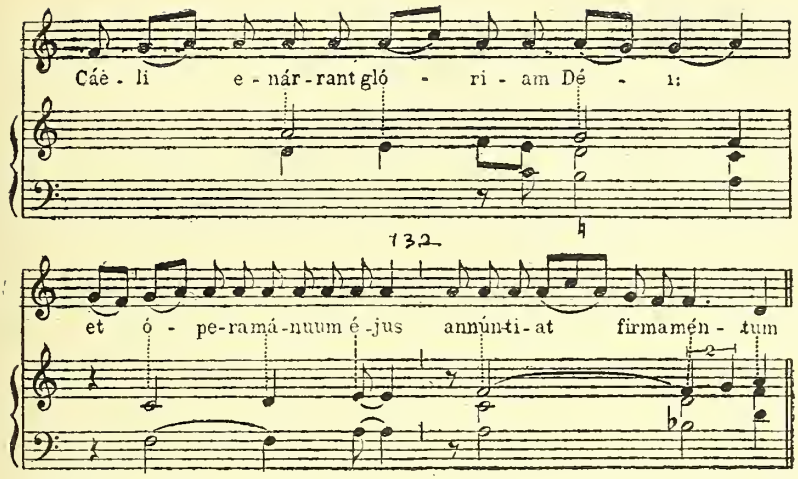
Le *si* ♮ a été soigneusement évité. Au contraire, dans la pièce suivante il voisine avec le *si* ♮, parce que cette cantilène s'achemine, par l'altération du 6e degré, vers RÉ autonome.

IVe Dimanche de l'Avent. Antienne ; analyse sommaire :



(131)

Le *si* ♭ et le *si* ♮ alternent, et commandent la même incertitude dans le verset. Il y a des appoggiatures aux accents toniques des mots *Déi* et *ópera* :

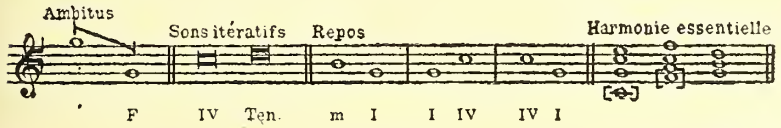


(132)

Mode de SOL

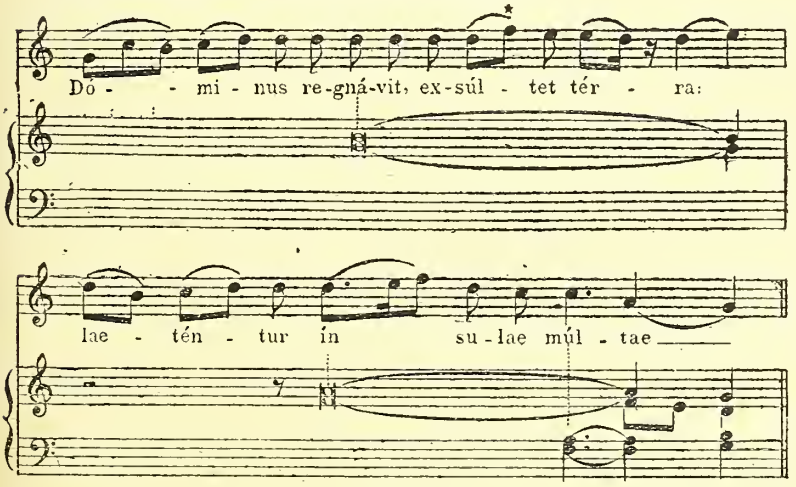
I. — Mode de SOL normal

IIIe Dimanche après l'Epiphanie. Antienne ; analyse sommaire :



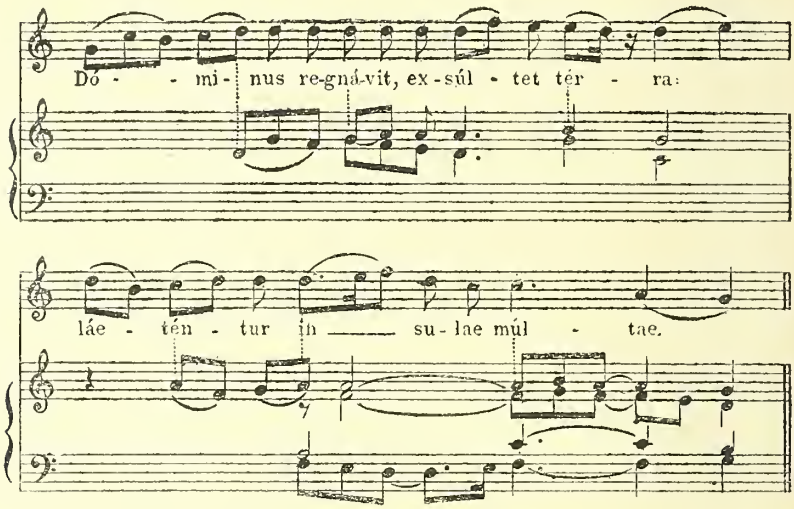
(133)

Harmonisation réduite à un minimum :



(134)

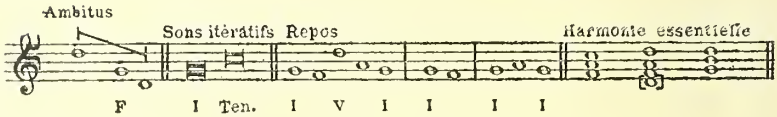
Le *podatus* d'*exsúltet* [*ré-fa*] est ici considéré comme un ornement mélodique, et il n'est rien autre en effet. Si l'on se fait — bien à tort — quelque scrupule à cet égard, on adoptera l'harmonisation ci-dessous, qui montre en outre comment on peut faire entrer successivement des parties différentes et insinuer, outre les notes de passage, des broderies mélodiques:



(135)

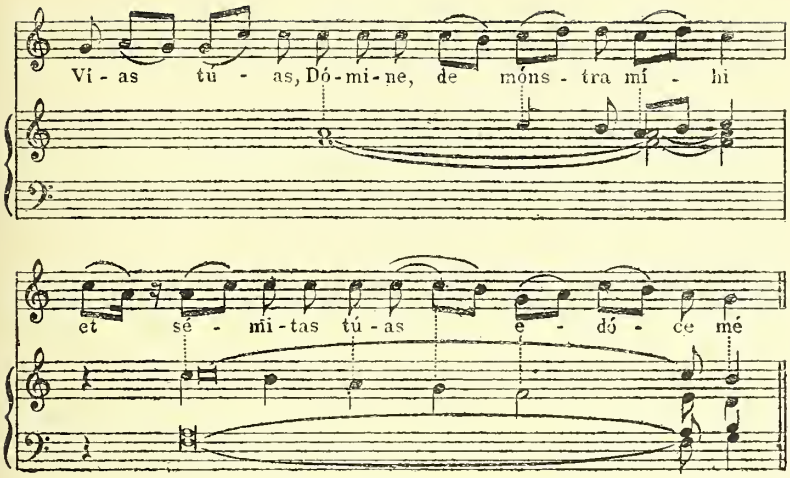
II. — Mode de SOL relâché

Ier Dimanche de l'Avent. Antienne ; analyse sommaire :



(136)

La quinte lydienne est particulièrement mise en vedette sur les mots *confido* et *inimici mei*. L'harmonisation proposée ci-après en abuse :

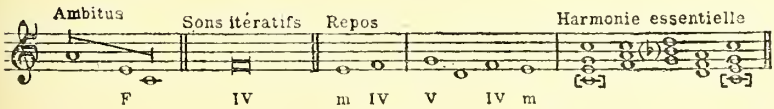


(137)

Mais elle insiste volontairement sur les contrastes que dicte le contour de la cantilène. Il va de soi que l'on pourra créer autant de variantes que l'on voudra : les accords parfaits sur *ut*, sur *la*, pourront voisiner avec celui de *fa*, ou se substituer à lui. Le « 8e ton » psalmodique a fréquemment une tendance au mode d'Ut [p. 73, 92], qui s'installerait sur le quatrième degré de l'échelle de Sol. Il ne peut donc être mauvais, musicalement, de faire entendre des harmonies orientées vers l'échelle modale d'Ut. Mais il est bien préférable de « résister » à cette modulation et de conserver à la vieille formule modale son âpreté native, au moins dans les versets impairs.

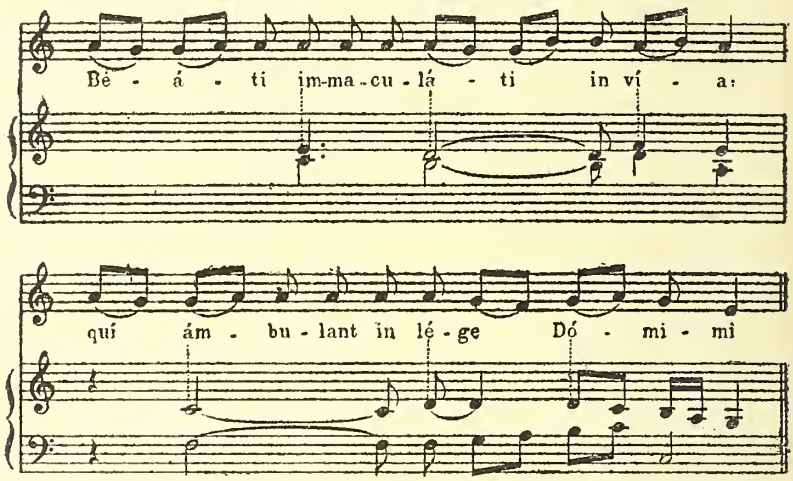
III. Mode de SOL intense (transposé)

Férie VI des Quatre Temps de l'Avent. Antienne; analyse sommaire :



(138)

La Quinte Modale est de l'aigu au grave : *sol*-[*mi*-] *ut*. L'absence du septième degré empêche le triton de se produire dans l'antienne : il faudra donc l'éviter dans le verset. Observer que la finale des versets, à l' *e u o u a e*, est en certains cas : *fa* [cf. ci-dessus, p. 104]. Il faut bien se garder alors d'accompagner cet *e u o u a e*, sous peine de tout jeter par terre. Car ce *fa* est un incident mélodique, qu'on ne doit pas harmoniser :



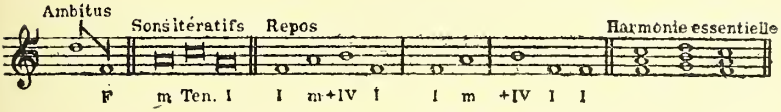
(139)

Si, pour ne pas tenir compte ici des ornements mélodiques, on multiplie les articulations harmoniques [les accords] on enlève à la formule vocale toute sa grâce : le seul son réel de la première distinction est le *la*. Faute de lui reconnaître cette qualité, on se lance en des complications vaines — et laides. Ne point redouter les quintes consécutives séparées par la médiation. Sans tomber dans les habitudes chères aux vieux « déchanteurs », il est bon, parfois, de les évoquer sobrement.

Mode de FA

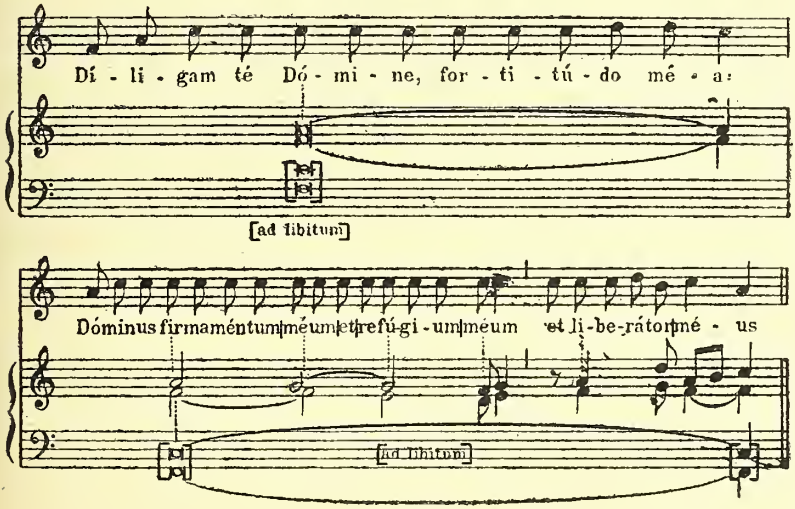
I. — Mode de FA normal

Septuagésime. Antienne ; analyse sommaire :



(140)

Un *si* ♭ des Conjointes. L'importance du *si* ♮, en tant que repos, est à observer et à retenir. Elle annule certainement, dans l'harmonisation à appliquer, l'unique *si* ♭ mélodique :



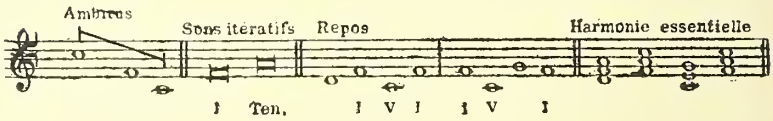
(141)

Ce verset est une forme modale intense, qu'il faut éminemment respecter. On pourrait se contenter, pour tout support harmonique, de la Quinte Modale [en « fonds » très doux] installée à l'octave grave et prolongée jusqu'à la fin du verset. L'effet est caractéristique. En l'appliquant au

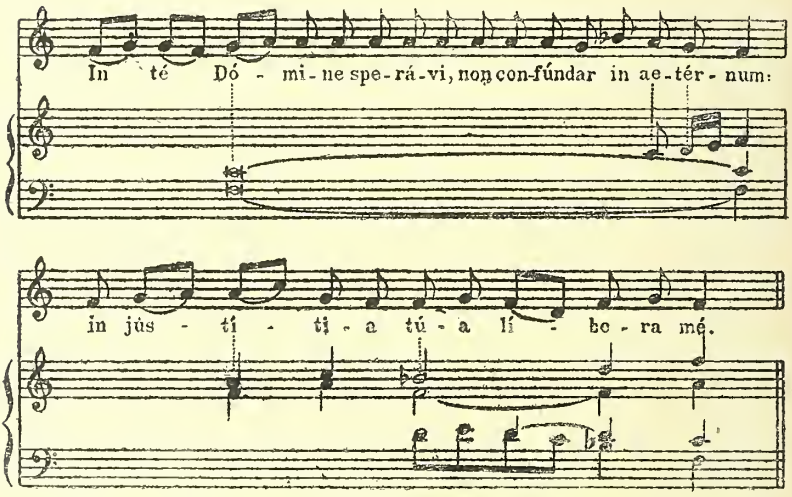
verset pair [*Gloria*], on obtiendrait une variante curieuse. Ou bien on peut surajouter cette Quinte Modale aux deux parties notées à la clef de *sol*.

II. — Mode de FA relâché

Quinquagésime. Antienne ; analyse sommaire :



(142)

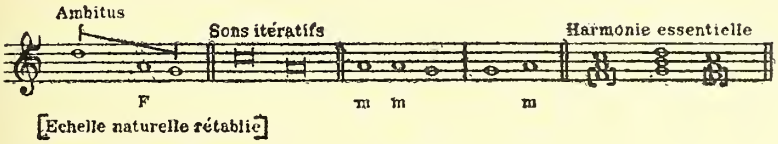


(143)

L'échelle est défective, et l'absence du quatrième degré, *si*, prépare à la modalité nouvelle esquissée dans le verset : il est en mode d'Ut transposé en *fa*. D'ailleurs les *Introit* ne manqueront pas, acheminés vers Ut majeur ou déjà inféodés à cette échelle.

III. — Mode de FA intense

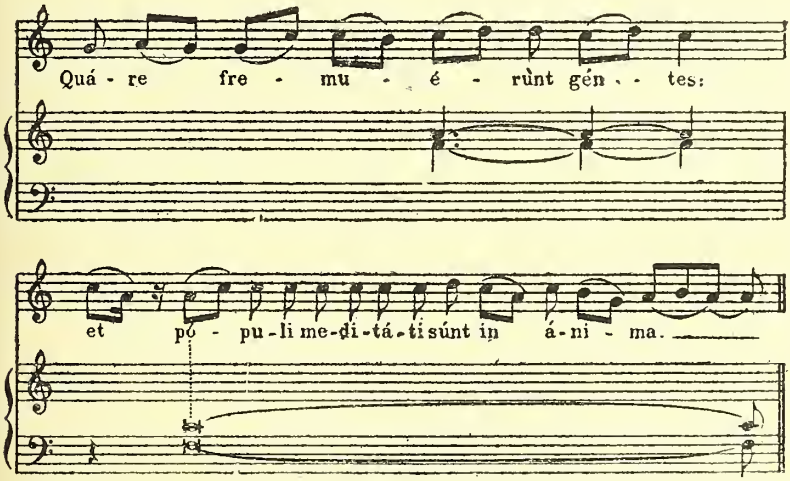
Première messe de la Nativité. Antienne ; analyse sommaire :



(144)

La fondamentale *si* ♭ [= FA] fait défaut, suivant un usage très fréquent dans les échelles intenses. Il y a intérêt à la faire entendre dans le verset.

Dans l'exemple harmonisé (145) la transposition du texte est remplacée par l'échelle de FA elle-même. La polyphonie est réduite à son *minimum :*



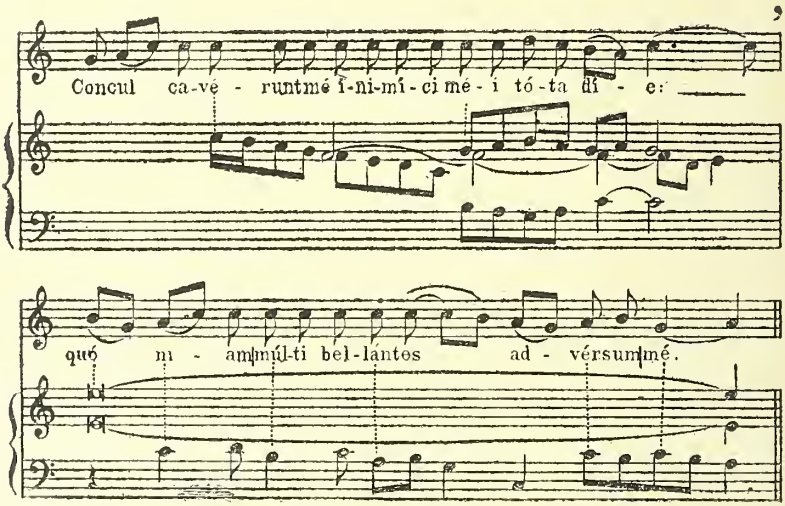
(145)

La fausse relation du triton mélodique n'est pas explicite dans l'antienne, dont l'échelle est défective : mais elle y est latente. Il importe de l'affirmer dans le psaume, et la

meilleure manière est de se contenter de la Quinte Modale pour tout support de la seconde distinction, au verset.

*
* *

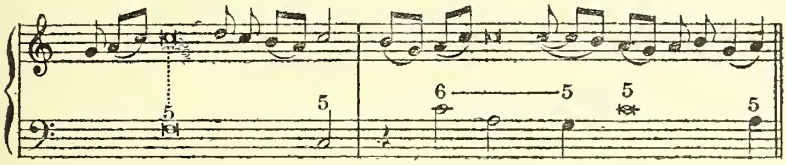
A l'encontre de ce dernier verset, dont l'harmonisation est rudimentaire, un très habile accompagnateur pourrait se livrer, sous la ligne vocale, à des fantaisies contrapontiques plus compliquées. Cela à ses risques et périls. Voici, en exemple, un verset d'*introit* en Doristi-La, d'allure rapide, dont la réalisation devrait être improvisée :



(146)

Tout dépend en effet de la vitesse avec laquelle le chanteur articule ; et pour caser sous sa psalmodie des traits et des dessins de cette nature, il faut supposer presque que l'organiste de chœur chante lui-même le verset. L'habillage (146) n'est donc qu'une indication générale où les notes de passage, les broderies, les appoggiatures simples ou doubles, les échappées ont été accumulées à plaisir. Il va de soi que

cela doit être émis en grande douceur, avec des fonds de « huit pieds », flûtes et bourdons de préférence, de sorte que l'enveloppement de la ligne mélodique soit léger et que les « frottements », voulus, ne soient pas durs. Il est facile de voir que l'harmonisation latente se réduit à ceci :



(147)

*
* *

Il y a souvent une variante mélodique au *saeculorum*, *Amen* de la doxologie, à l'*Introit*. Elle sera traitée conformément aux principes posés précédemment. Mais celle du mode de Sol relâché mérite une mention particulière. On a vu que le mode de sol

(148)

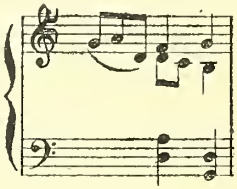
[p. 73 (73), et 92] a parfois une tendance à diviser son échelle, secondairement, en :

(149)

Autrement dit, en mode de Sol le *sol* paraît, dans un assez grand nombre de cas, être la pseudo-dominante d'une échelle d'Ut. L'*Introit* des Rameaux suggère impérieusement cette impression : la finale *sol* fait fonction de domi-

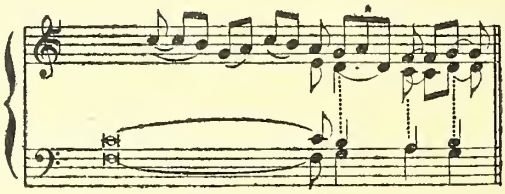
nante. Ici la doxologie est supprimée et c'est le verset unique qui adopte la variante, propre ailleurs à *e u o u a e*. Elle est remarquable : c'est une formule ascendante, entraînée par la contexture relâchée de la pièce [comparez-la à la formule sans *coda* (137)]. Il faut, de toute nécessité, conserver au *sol* le caractère qu'il revêt et s'interdire la pseudo-cadence parfaite ci-dessous :

(150)



La solution suivante est bonne : elle laisse entendre que la finale n'a point le rôle d'une tonique ; et le raccord avec l'antienne [réitérée] sera modalement logique. L'astérisque signale une « échappée ». On alourdirait terriblement l'harmonisation en faisant de ce *la* une note réelle :

(151)



L'étrange préoccupation qu'eut Niedermeyer de supprimer tout ornement mélodique s'explique par le fait que les éditions plainchantistes dont il disposait signalaient peu, pas ou faussement, les groupes neumatiques. Nous serions inexcusables de nous obstiner en cette manière, qui exclut toute liberté de la ligne vocale, maintenant qu'une restitution des textes montre, jusqu'à l'évidence, de quelle souplesse étaient douées les cantilènes médiévales.

V

ACCOMPAGNEMENT MODAL DES PSAUMES

A LAUDES, AUX HEURES ET AUX VÊPRES

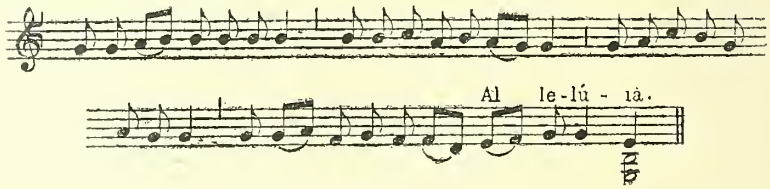
Les psaumes, cette louange au Très-Haut, d'une exaltation passionnée qui va jusqu'à la rudesse, sont, sous leur forme verbale complète, mais en un revêtement musical plus simple qu'à la Messe, la partie constituante de l'Office du soir. Leur exécution nécessite des soins attentifs. Ici règne une monotonie « active » et grandiose, qui devient un facteur de pure beauté : le chant de la psalmodie, en nos cathédrales, à l'heure où la rose du couchant lance, du fond de la nef, les flammes de ses vitraux, n'est pas un des moindres attraits de la liturgie. Ce lyrisme puissant, tour à tour extatique, descriptif, batailleur, exclut — devrait exclure — une machinale interprétation. De ce que la formule psalmodique se répète bon nombre de fois il ne résulte pas qu'elle doive suivre uniformément le même « cours ». Il appartient au maître de chapelle et à l'accompagnateur de faire circuler la vie, largement, dans ces strophes ardentes, et d'appliquer à leurs réitérations mélodiques la variété des couleurs dont chaque mode dispose. C'est là une délicate et précieuse besogne, qui, si l'on s'en acquitte bien, rend l'office vespéral cher à ses interprètes. Eût-on jamais songé à « couper » les Complies, si leurs psaumes magnifiques, exécutés autrement qu'au plus vite, avaient gardé dans la pensée et dans l'attachement des fidèles, par l'excellence de la mise en œuvre, le rang qui leur est dû ?

Généralement les antiennes de Laudes, des Heures et des Vêpres sont courtes. Elles n'en sont pas moins musicales. Il semble même que leur concision ajoute à leur éclat. La plupart de celles que l'énumération suivante mettra en cause pourront être, en raison de leur brièveté, mises sous les yeux du lecteur, directement. Leur présence dispensera d'une analyse pareille à celle qui fut infligée aux précédents *Introit*. L'*ambitus*, les *sons itératifs*, les *repos*, les *Conjointes*, aideront dans des mesures diverses, variables selon les pièces considérées, à déterminer l'échelle et à installer, sur la fondamentale, la Quinte Modale. La distinction entre les *échelles normales* et les *échelles relâchées* est toujours facile. Il est moins aisé de discerner les *échelles intenses*, confondues par les théoriciens du Moyen Age avec les relâchées ; mais presque toujours la répercussion des sons III et V de l'échelle attire l'attention et désigne la fondamentale, même lorsque celle-ci demeure sous-entendue, ce qui est le cas le plus fréquent.

Observer comme précédemment [p. 49] que dans tous les modes et dans toutes les variétés d'échelles — à l'exception du mode de *fa* normal, où jamais le fait ne se produit, semble-t-il, — la *sous-finale* sert assez volontiers de repos, comme son terminal d'une distinction. C'est la persistance d'une habitude qui remonte à l'Antiquité.

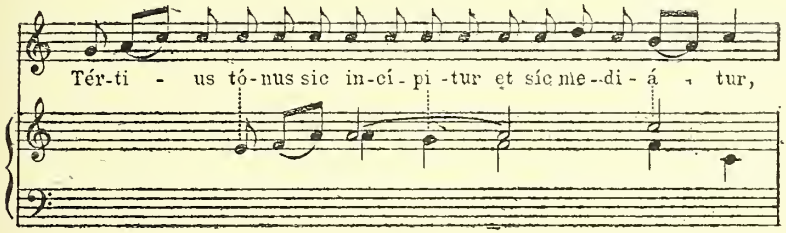
Mode de MI

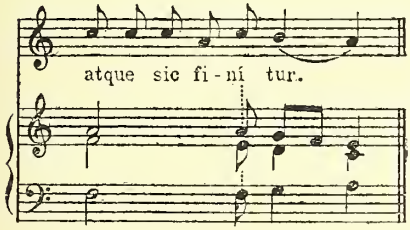
Antienne [IIe Dimanche de l'Avent, à Laudes] *ecce Dominus noster :*



(152)

La Quinte Modale se découvre peu à peu, par les repos successifs et par le contour mélodique. Remarquable par la netteté de sa figuration modale, cette antienne n'est pas assez développée pour que la quinte lydienne s'y oppose à la quinte dorienne ; toutefois, le *fa*, dans la dernière distinction, est exprimé avec une insistance qui autorise son intervention harmonique dans l'accompagnement du verset :

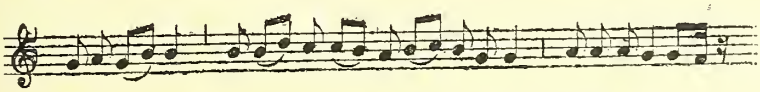




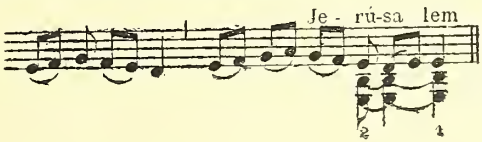
(153)

La médiation se fait ici sur la consonance d'octave. D'une manière générale, il est très recommandable d'installer soit à la médiation, soit à la terminaison, soit même aux deux, les consonances parfaites de quinte et d'octave, sans tierce incluse.

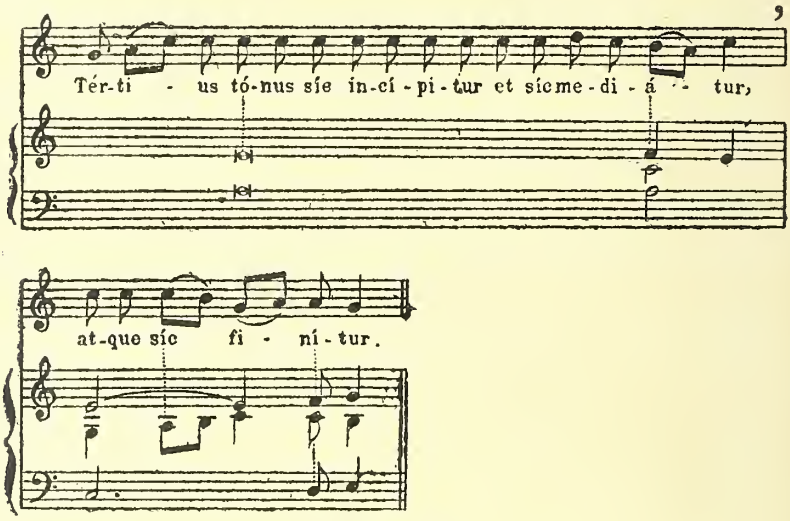
Antienne [Ier Dimanche de Carême, à Laudes] *fac benigne :*



(154)



Les sons terminaux des distinctions dictent l'accord parfait mineur sur la fondamentale. L'avant-dernier repos se fait sur la sous-finale, comme il arrive fréquemment, en tous modes :



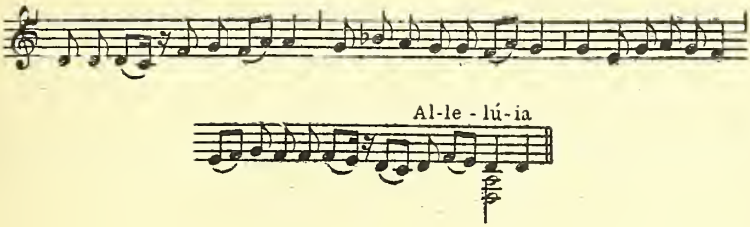
(155)

Il faudra, aux versets impairs, conclure sur la tierce incluse dans la Quinte Modale : *sol*, pseudo-médiante. La troisième distinction oppose la quinte *la-ré* [de l'aigu au grave] à celle du mode, sans heurt. Donc ici ne point placer la quinte lydienne sous la teneur *ut :* elle ferait avec la terminaison un contraste trop âpre.

[Je me refuse, en une pièce aussi courte, à infliger deux noires au paroxyton devant une demi-barre. Et je me conformerai plusieurs fois par la suite à cette traduction de la *mora vocis* bénédictine, en pareil cas.]

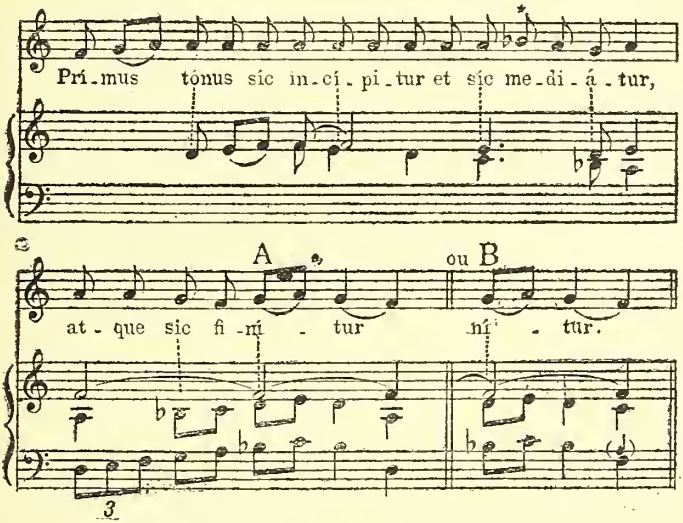
Mode de LA transposé.

Antienne [Férie III de la première semaine de l'Avent] *antequam :*



(156)

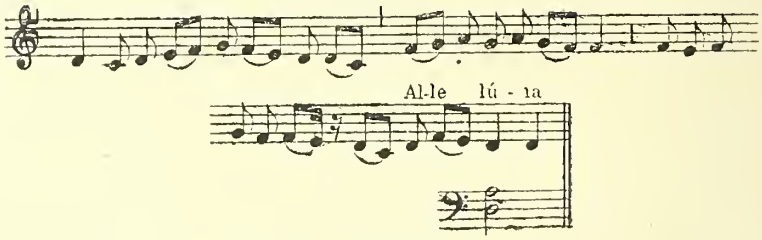
Les repos se font sur les degrés V, IV, III, I, c'est-à-dire sur les pseudo = dominante, = sous-dominante, = médiante, = tonique. Aucune altération : donc dans les versets impairs, usage exclusif du *si* ♭.



(157)

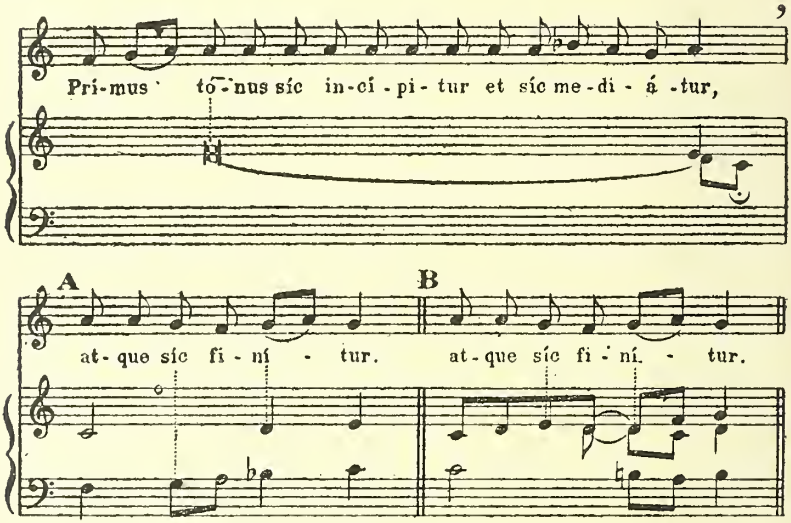
L'astérisque signale non une septième, mais une broderie. Des deux conclusions A et B, la première est la plus conforme à la Quinte Modale de l'antienne ; la seconde allant au majeur parallèle — dont les Modernes ont fait le « majeur relatif » — est toute moderne en effet, et doit être employée de préférence dans les versets pairs.

Antienne [IIe Dimanche de l'Avent, à Laudes] *ecce in nubibus :*



(158)

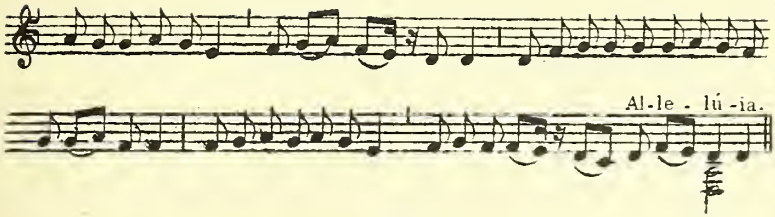
L'échelle est défective : ni *si* ♭, ni *si* ♮. On pourra « jouer », dans les variantes, de l'ambiguïté qui en résulte :



(159)

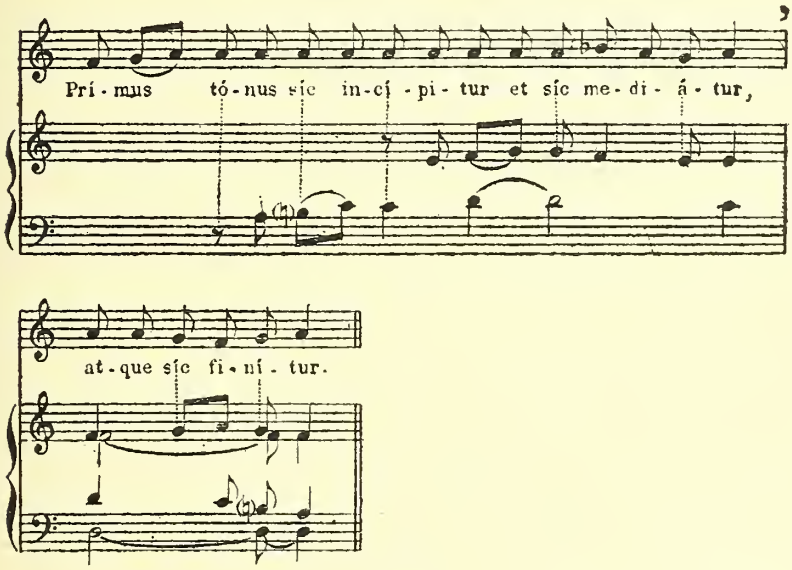
Dans les versets impairs, se garder de donner au *sol* le caractère d'une fondamentale, car ce *sol* ne joue ici qu'un rôle mélodique. De là, l'accord de Sixte terminal en B.

Antienne [IIIe Dimanche de l'Avent, à Laudes], *veniet Dominus :*



(160)

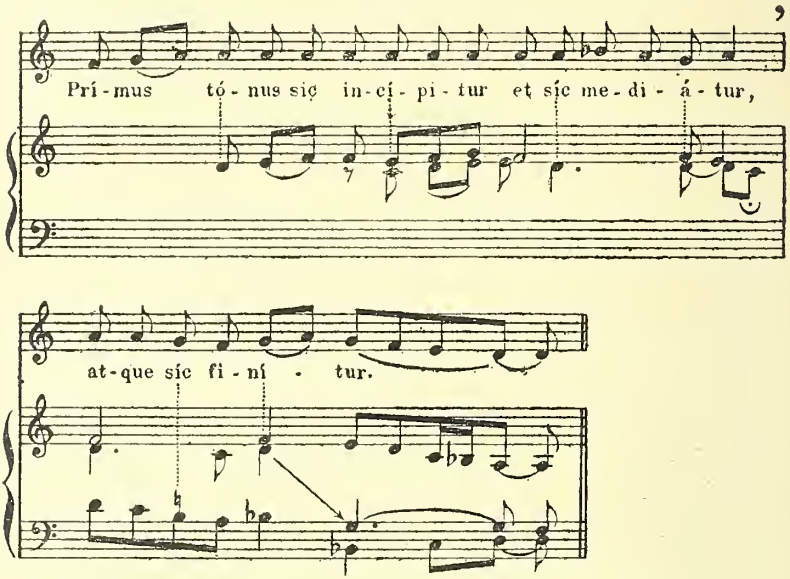
La structure de la cantilène suffit à signaler la Quinte Modale. L'échelle est défective, donc ambiguë. Essayons d'exprimer cette incertitude en encadrant le *si* ♭ du verset entre deux *si* ♮. Les « imitations » esquissées ici deviendraient vite puériles si on abusait de leur intervention dans les lignes mélodiques de l'accompagnement.



(161)

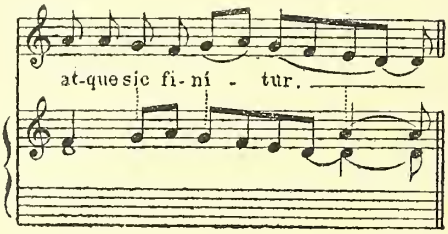
Antienne [Epiphanie, à *Magnificat*] *tribus miraculis* . longue cantilène en échelle défective de La transposé. La Quinte Modale y est non seulement signalée par les repos,

mais elle est deux fois émise explicitement sous la forme graphique du *podatus* :

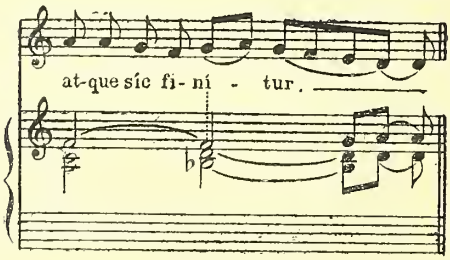


(162)

Terminaisons plus simples :



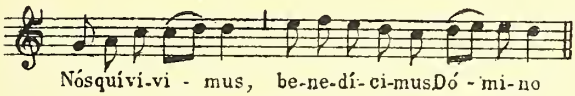
(162 *bis*)



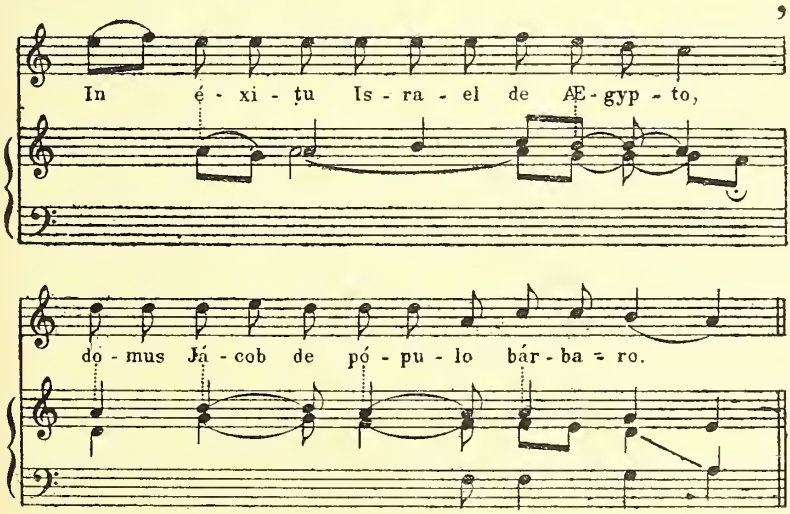
Le sixième degré faisant défaut dans l'antienne, la mélodie a un caractère de grande douceur. L'ambiguité résultant du doute qui subsiste sur la nature de ce degré ne devra être que très légèrement exploitée; et, si l'on touche au *si* ♮, il faudra éviter toute secousse provenant de son emploi.

L'antienne du *peregrinus* [Vêpres du Dimanche] est d'une détermination malaisée. En supprimant la transposition qui l'affecte, on lit :

(163)



Est-ce une formule hyper-intense concluant, en mode de Sol, sur la pseudo-dominante ? [Cf. p. 80.] Le son terminal n'a rien d'une fondamentale. En tout cas la cantilène psalmique est nettement un mode de La [ordinairement en ton de *ré*] ; et la réaction de sa courte antienne est d'autant plus négligeable que, aux Vêpres du dimanche, l'intonation *Nos qui vivimus* seule précède le psaume :



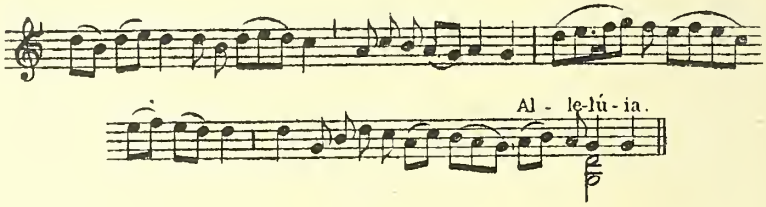
(164)

Il faut bien se contenter cette fois des suggestions harmoniques fournies par le verset lui-même. Elles sont d'ailleurs des plus nettes : c'est le mode de La qui s'affirme. Ici il n'est point transposé.

Mode de SOL.

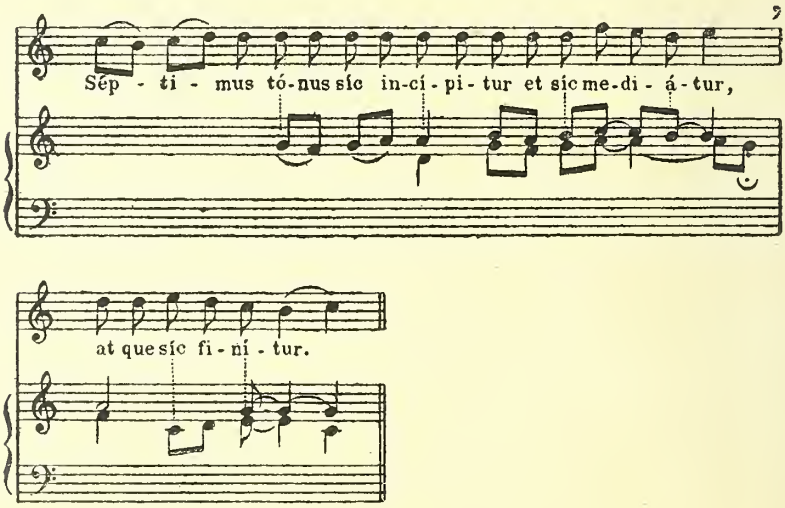
I. — Mode de SOL normal.

Antienne [Premier Dimanche de l'Avent, à Laudes] *omnes sitientes :*



(165)

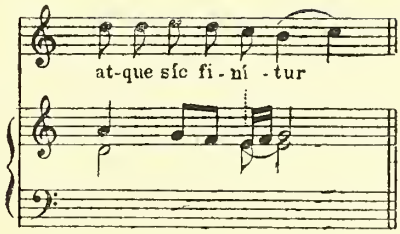
Les repos sont installés sur les degrés I, IV, V : il est impossible de rencontrer échelle modale mieux énoncée.



(166)

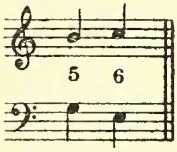
Autre terminaison :

(166 *bis*)



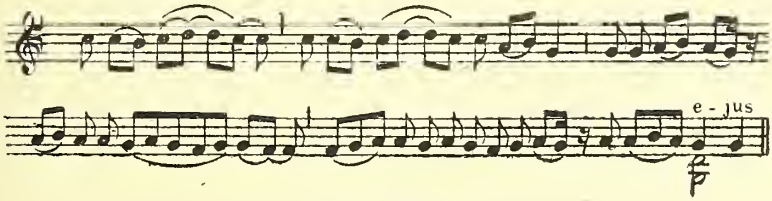
A la terminaison de ce verset, il est important de ne point conclure par une cadence parfaite en *ut ;* ce serait là un procédé tout moderne, que les cantilènes médiévales excluent. Faudrait-il du moins se contenter de la demi-cadence :

(167)



de manière à ne pas donner l'impression d'une tonique terminale. On peut éluder plus complètement encore cet anachronisme.

Antienne [Férie IV, Ire semaine de l'Avent] *veniet :*

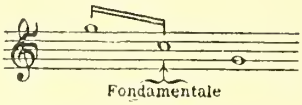


(168)

Cette cantilène est un mode de *sol* non plagal, non relâché. Aussi bien l'étiquette « du 8 » qui lui est assignée spécifie simplement que la teneur est *ut*. Toutefois, comme

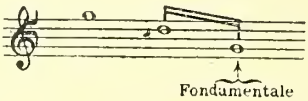
cela déjà a été remarqué, l'antienne elle-même donne à ce degré *ut* une importance particulière : les deux premières distinctions en font foi. L'échelle tend à se diviser en :

(169)



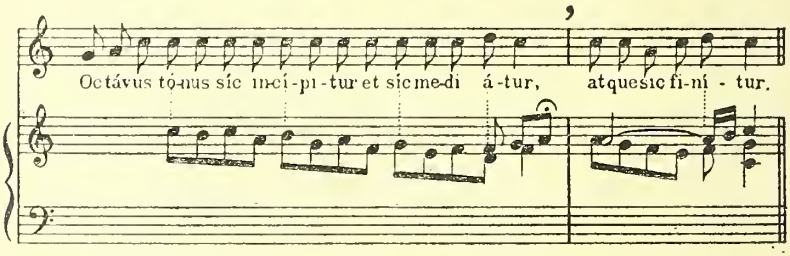
et se distingue, organiquement, de l'échelle normale dont le précédent exemple (165) fournit un type net :

(170)



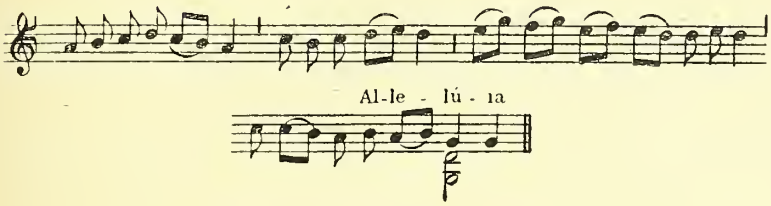
Ici encore il existe une différence de structure intérieure, déjà plusieurs fois observée, entre les pièces liturgiques « du 7 » et celles « du 8 » [Cf. p. 73, 92, 109].

Dans la réalisation, on est en droit cette fois de ne pas craindre de tendre vers Ut ; et si, par scrupule, on élimine la cadence parfaite, agent harmonique moderne, on est autorisé, tout en mettant comme dans l'antienne le triton en vedette, à s'acheminer vers le Mode Majeur tel que nous l'entendons. Voici des lignes mélodiques qui fournissent une solution conforme à ces données :



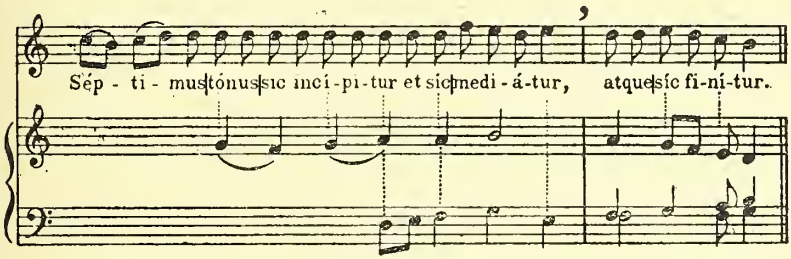
(171)

Antienne [IIIe Dimanche de l'Avent, à Laudes] *Jerusalem gaude :*



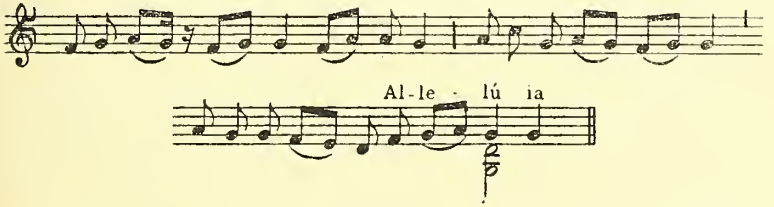
(172)

Une pareille cantilène affirme l'importance du *fa* naturel dans l'échelle modale.



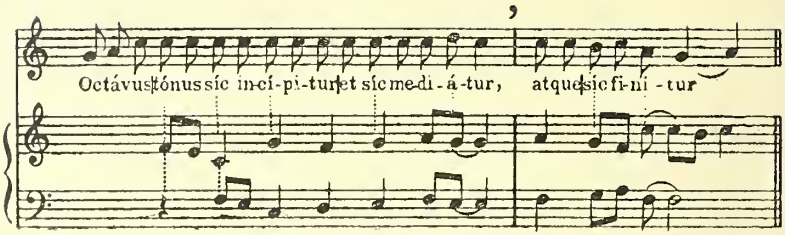
(173)

Antienne [Férie IV de la IVe semaine de l'Avent *ponam in Sion :*



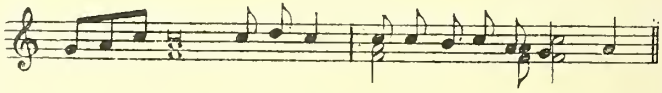
(174)

Bien que ni la quinte phrygienne ni la quinte lydienne ne soient ici explicites, elles sont implicites, et leurs fondamentales sont si fortement opposées l'une à l'autre, qu'il faut insister sur ce contraste, dans l'harmonisation :



(175)

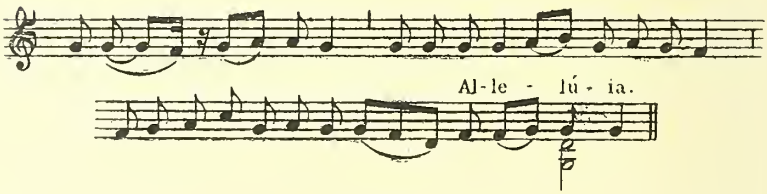
On a souligné les accents de la médiation et de la terminaison au moyen d'appoggiatures d'autant plus justifiées que l'on pourrait se contenter, pour tout accompagnement, de la quinte lydienne [*fa-ut*]. Abstraction faite de l'intonation — puisque celle-ci ne subsiste pas dans le courant du psaume — et si l'on se reporte à l'antienne où la fondamentale *fa* dispute si âprement le terrain à la fondamentale *sol*, on constate en effet que l'harmonisation suggérée est, à l'état essentiel :



(176)

II. — Mode de SOL relâché.

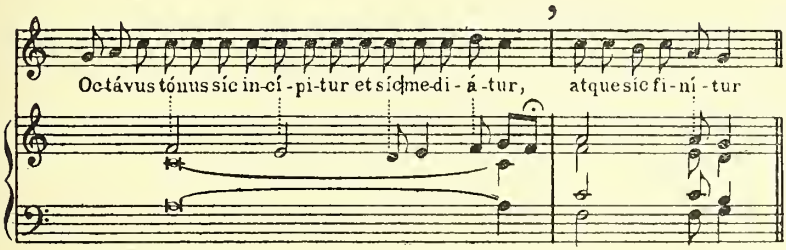
Antienne [Ier Dimanche de l'Avent, à Laudes] *in illa die :*



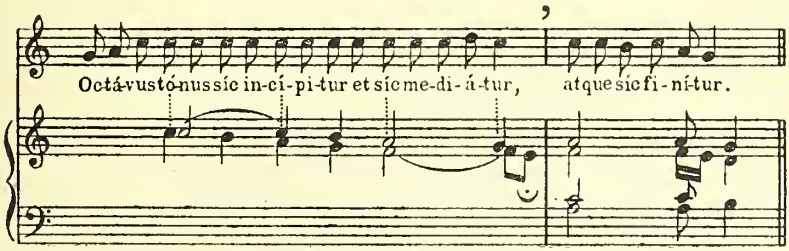
(177)

Les éléments de contraste résident dans le repos sur la sous-finale, et dans la dureté de son triton mélodique : c'est,

bien qu'en abrégé, la quinte lydienne opposée à la quinte phrygienne :

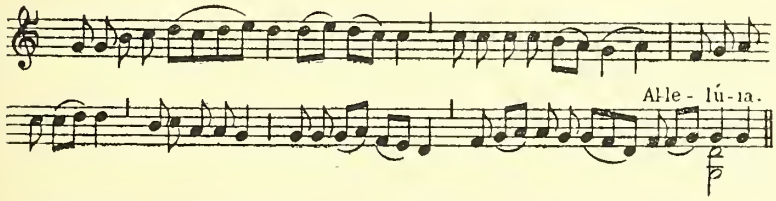


(178)



(179)

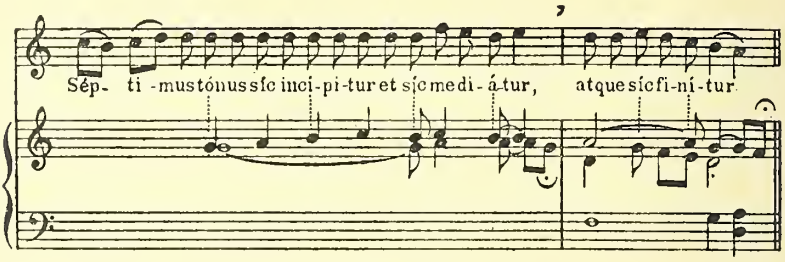
Antienne [IIe Dimanche de l'Avent, à Laudes] *ecce apparebit :*



(180)

La Quinte Modale s'affirme avec une netteté singulière, dès la première distinction. L'importance prise par le son le plus grave [*ré*] de la mélopée, dans les deux dernières, permettra de résoudre la très grosse difficulté que présente, pour l'harmonisation, le *la* terminal. Il faut, dans les ver-

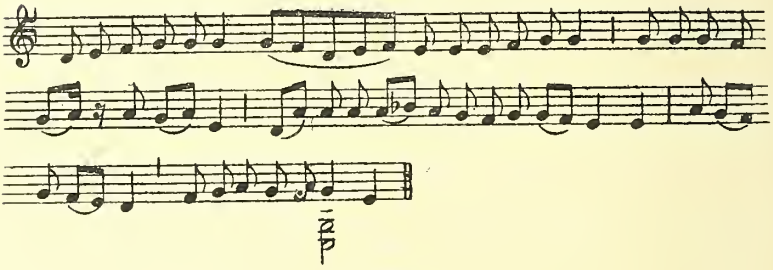
sets sévères, à tout prix, n'en point faire une pseudo-tonique. Je propose :



(181)

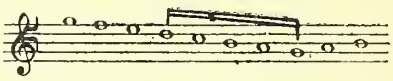
III. — Mode de SOL intense.

Antienne [Circoncision, à Vêpres] *rubum quem viderat :*

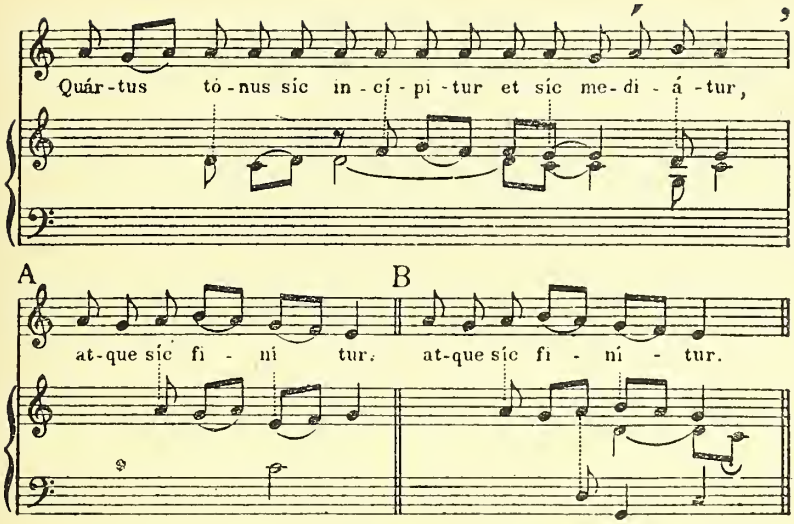


(182)

C'est l'échelle :

(183) 

transposée d'une quinte au grave. La formule mélodique du psaume produit, par le *si* ♮, une apparente modulation. Néanmoins il faut, dans les versets sévères, conserver à la finale sa fonction de pseudo-médiante. Le triton est absent de l'antienne ; on devra donc éviter ici les heurts qui, harmoniquement, le susciteraient :



(184)

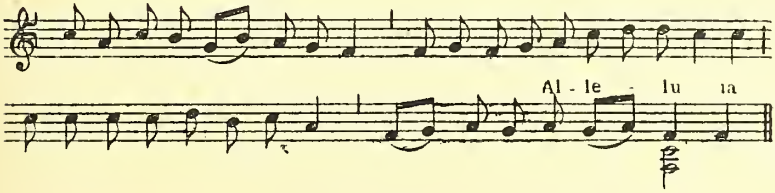
La régression de la sensible enlève à la cadence parfaite [B] son caractère absolu et la rend tolérable en un verset pair [non sévère]. La formule A vaut mieux

Mode de FA.

I. — Mode de FA normal.

[*La formule psalmodique est « intense ».*]

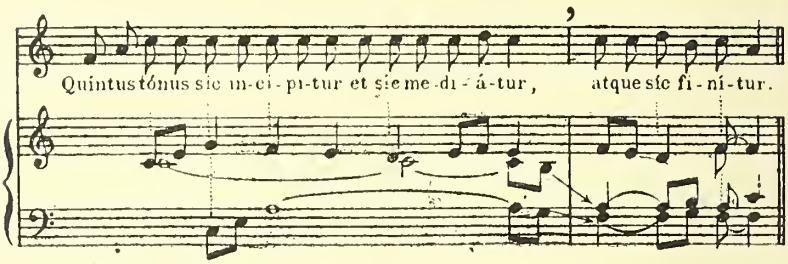
Antienne [Ier Dimanche de l'Avent, à Laudes] *ecce Dominus veniet :*



(185)

Le plus simple est à coup sûr de se contenter ici de la Quinte Modale, pour accompagner le psaume. Mais si l'on

veut échapper à la monotonie résultant de l'emploi du seul accord parfait sur *fa*, si formellement exprimé par l'antienne, on trouvera facilement des variantes telles que :

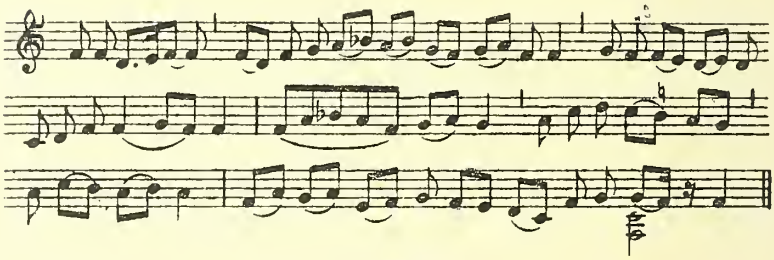


(186)

Au moyen d'une double note de passage on a opéré la jonction entre la médiation et la terminaison. Il ne faudrait pas abuser d'une semblable soudure. La coupure franche, par un silence, est préférable à cette continuité. Il est bon que l'accompagnement lui-même affirme à cet endroit du verset la « respiration » vocale.

II. — Mode de FA relâché.

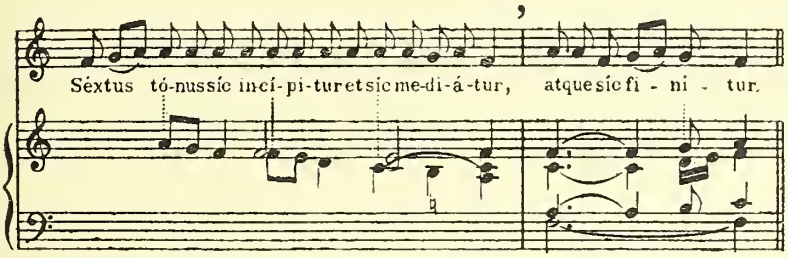
Antienne [Ascension, I^res^ Vêpres, à *Magnificat*] *pater :*



(187)

En dépit du *si* ♭ des Conjointes, qui achemine les premières distinctions vers le mode d'Ut majeur [en *fa*], les trois dernières, où le *si* ♮ organique reparaît, nous mettent en présence d'un mode de Fa très caractérisé, avec triton

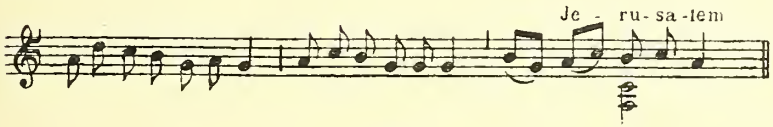
inclus dans la Quinte Modale. De là, nécessité, dans l'accompagnement, d'évoquer cette quinte tritoniée et de réagir contre le *si* ♭ apparemment sollicité par la formule psalmodique :



(188)

III. — Mode de FA intense.

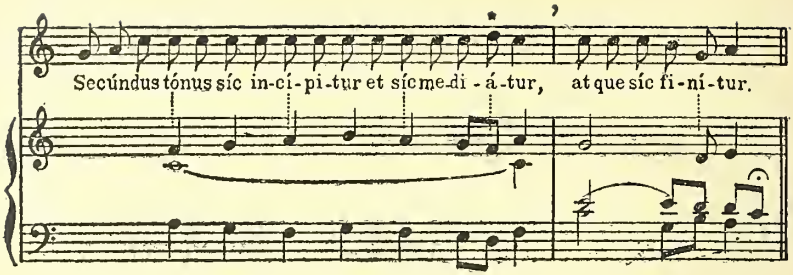
Antienne [Férie IV de la Ire semaine de l'Avent] *de Sion :*



(189)

Malgré la brièveté de cette antienne, l'importance de la tierce *la-ut* = *ut-la* est manifeste. La fondamentale, inexprimée, est Fa. Si l'installation de la Quinte Modale sur l'accent de *Jerúsalem* est jugée trop dure, on diffèrera l'émission de cette quinte jusqu'au dernier son de la cantilène.

La meilleure formule d'accompagnement est ici la Quinte Modale, installée d'un bout à l'autre du verset, intonation exceptée. Pas de tierce : la formule psalmodique insère celle-ci dans la quinte, pour conclure. Variante :



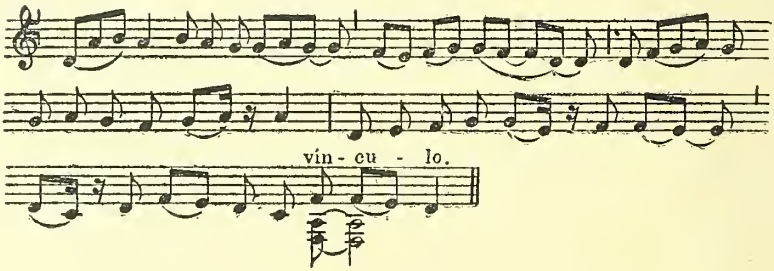
(190)

La fondamentale reste affirmée jusqu'à la médiation. Après quoi elle cède le pas à une pseudo-tonique occasionnelle; ce qui n'est pas d'un très bon exemple. Mais il faut songer aussi, dans ces formules intenses, à éviter la mièvrerie. Et après avoir entendu la tierce conclusive à la fin de l'antienne, mise en évidence par l'installation de la Quinte Modale, on souhaite de ne pas conclure tous les versets de la même manière. Le premier de tous, en particulier, échappera avec avantage à la conclusion sur la pseudo-médiante.

L'astérique signale une broderie vocale et des « échappées », à l'accompagnement.

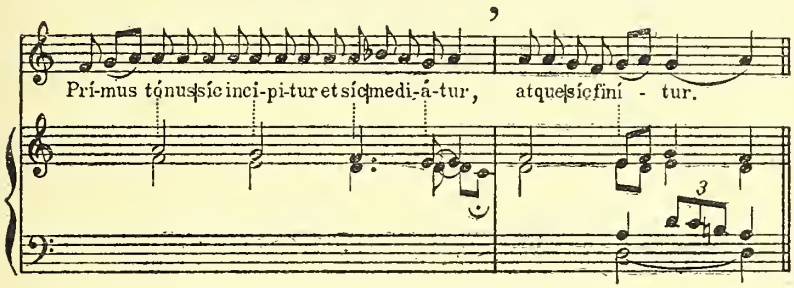
Mode de RÉ autonome.

Antienne [Férie II, Ire semaine de l'Avent, à Vêpres] à *Magnificat :*



(191)

La Quinte Modale, spécifiée dès les premiers sons mélodiques, est immédiatement située dans l'échelle de *ré* autonome par l'émission du *si* naturel. Il faut tenir compte de ce fait dans l'harmonisation et rappeler, au moins furtivement, ce *si* ♮ :

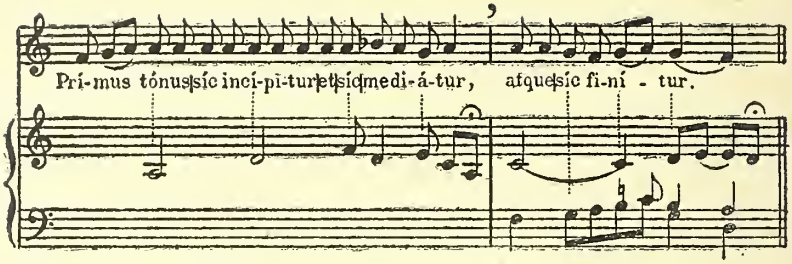


(192)

Ne point hésiter à traiter en appoggiatures les deux *sol* de la terminaison; car tout le verset pourrait être harmonisé par l'émission de la seule Quinte Modale, ou mieux — en raison des broderies vocales autour du *la* — par l'émission de la tierce *ré-fa* [fondamentale et pseudo-médiante]. Et il est recommandable de se contenter, pour deux versets au moins, de cet accompagnement rudimentaire.

Antienne [IIe dimanche de l'Avent, à Laudes] *montes et colles :* les sons terminaux des distinctions, situés sur les degrés V, I, IV, V, *sous-finale*, IV et I, et la contexture mélodique ne laissent aucun doute sur la région occupée par la Quinte Modale. Il faudra discrètement, dans l'harmonisation, faire entendre le *si* ♮ organique de l'antienne [trop longue pour être reproduite ici]. Et comme nous sommes très loin de *ré mineur*, il sera bon de ne pas conclure au majeur relatif moderne [*fa majeur*].

C'est épineux :

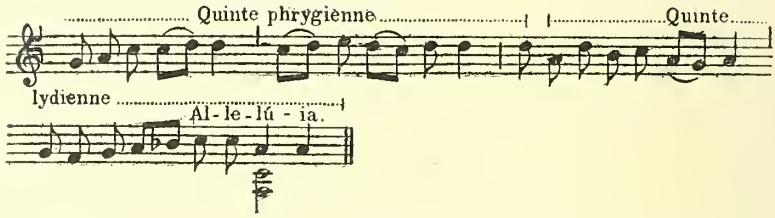


(193)

L'arrangement ci-dessus a pour lui la logique modale.

Cantilènes altérées.

Celle qui suit est « déraillée ». Entendre par là qu'elle commence en un ton [sens moderne] et finit en un autre. Gevaert a étudié les transformations successives de ces mélodies et la plupart de ses conclusions restent inattaquables [*Mélopée antique*, ch. VII]. L'édition vaticane, ayant cependant adopté les versions les plus récentes, nous met en présence de disparates telles que [Ier dimanche de l'Avent, à Laudes], *ecce veniet :*

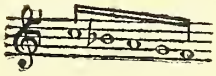


(194)

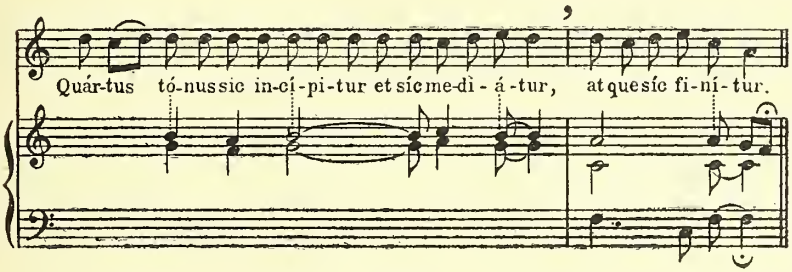
où la quinte phrygienne se transpose, en cours de route. De ceci :

(195)

elle passe à cela :

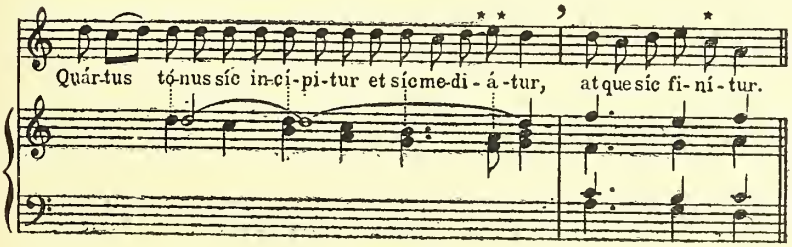
(196) 

De sorte que si l'on demande à l'antienne de renseigner sur la fourniture harmonique du verset, on risque, en cette opération, de « dérailler ». Mieux vaut s'en tenir aux conclusions fournies par les deux dernières distinctions et ne pas abuser, dans le cas présent, du contraste entre les deux quintes opposées : elles ne sont en effet qu'une seule et même quinte, émise à deux hauteurs différentes. La réalisation la plus simple sera donc en ce cas :



(197)

Mais cette autre, qui n'installerait point lourdement le *sol*, peut être un type de variantes :



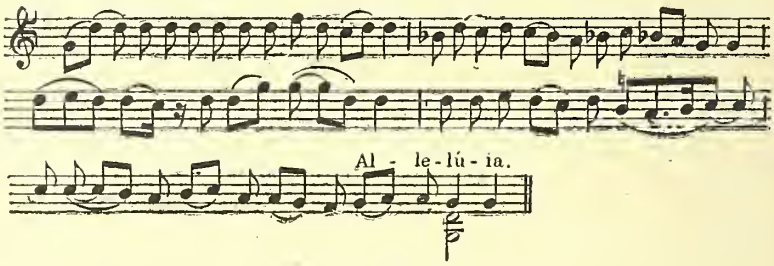
(198)

L'astérisque marque une anticipation, par la partie vocale,

d'un des sons de l'accord parfait terminal. Cet *ut* est accentué. Le double astérisque signale les broderies simultanées et antagonistes du chant et de l'accompagnement; accentuées aussi. Il faut que les appoggiatures aient une raison d'être et qu'elles se trouvent soulignées.

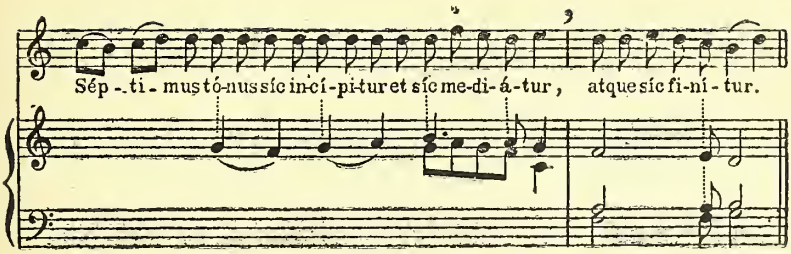
Voici une antienne, dégénérée dès le Moyen Age, signalée comme telle par le pseudo-Hucbald, et dont l'édition vaticane accepte les versions récentes. On y lit, non sans surprise :

Antienne [IIe dimanche de l'Avent, à Laudes] *urbs fortitudinis :*



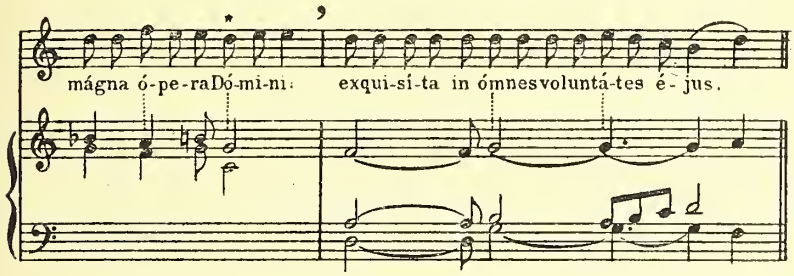
(199)

Les deux premières distinctions font croire qu'on est en mode de Ré autonome, transposé d'une quarte à l'aigu; les trois dernières sont en mode de Sol normal. [Voyez Gevaert, *Mélopée antique*, p. 196, ch. vii]. Il n'y a ici dans l'usage du *si* ♭ rien qui rappelle le mécanisme des Conjointes; c'est une altération de l'échelle modale. Les éditeurs ont eu sans doute leurs raisons de la conserver et il faut, dans l'accompagnement du verset, s'en souvenir. L'emploi du *si* ♭ y sera difficile, en raison de la forme mélodique de la psalmodie, car le *si* ♮ figure et à l'intonation, et à la terminaison. Mais dans le cours du psaume, l'intonation disparaît et, avec elle, le *si* ♮ initial. On pourra donc réaliser, suivant le cas, soit :



(200)

[L'astérique signale (200), non une septième, mais une broderie supérieure du *mi*, avec élision du *mi* de passage entre *ré* et *fa*] — soit :



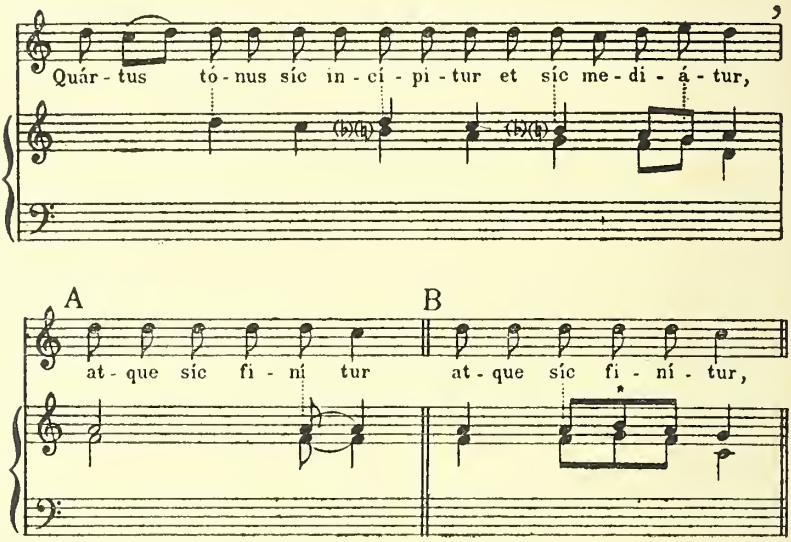
(201)

Je n'hésite pas (201) à traiter en broderie appuyée l'accent tonique de *Dómini*, et en anticipation la seconde syllabe atone de *ópera*. Les notes réelles sont ici *ré*, *fa*, *mi;* et, après la médiation, *ré*, *si*.

Il serait tolérable, dans un verset pair, de conclure sur l'accord parfait de *ré* mineur [avec ou sans tierce], au lieu de l'accord de sixte proposé ci-dessus (201). Mais il faut, dans les versets sévères, selon les règles proposées, ne point émettre directement une fondamentale autre que celle de l'antienne.

Antienne [Férie IV de la IIe semaine de l'Avent, à *Magnificat*] *Sion* [la même, quant au thème — avec

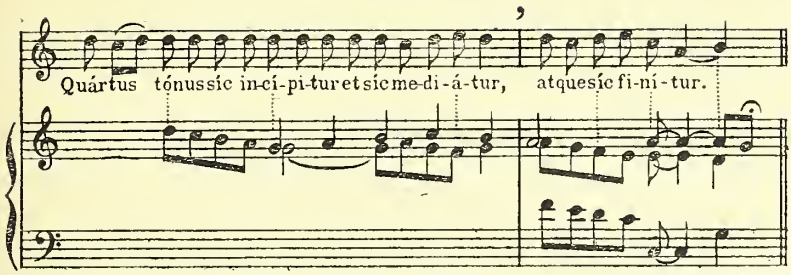
quelques différences de détail appelées par les syllabes verbales — que l'antienne « déraillée » précédemment produite (194). Ici, également, le *si* ♭ se trouve, dont on pourra faire usage] :



(202)

La fondamentale est *fa,* mais le mode est de Sol, transposé d'un ton [sens moderne] au grave. On peut conclure aussi sur l'accord d'*ut* (B), sans tierce incluse. La broderie avec le *si* ♮ [*] suppose nécessairement que ce *si* ♮ a été employé avant la médiation, à l'exclusion du ♭.

Antienne [Férie II de la IIIe semaine de l'Avent] *ecce veniet Dominus*], encore le même que (194), mais sans *si* ♭ dans la dernière distinction. Il est impossible d'assortir l'harmonisation du verset à la Quinte Modale qui conclut cette antienne « déraillée ». Donc ne pas hésiter à user du contraste commandé par l'antienne elle-même, à attribuer au psaume la Quinte Modale de la fondamentale *sol* et, par conséquent, à finir sur la pseudo-médiante :



(203)

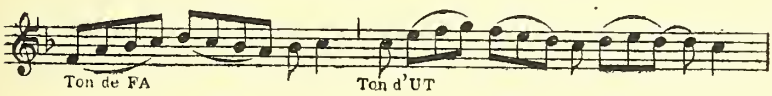
Le jeu actif des notes de passage et des broderies produit ici des dissonances qui renforcent parfois l'accentuation ; par exemple la septième dans *mediàtur*, engendrée par la broderie du *sol*, à la partie inférieure.

Mode d'UT.

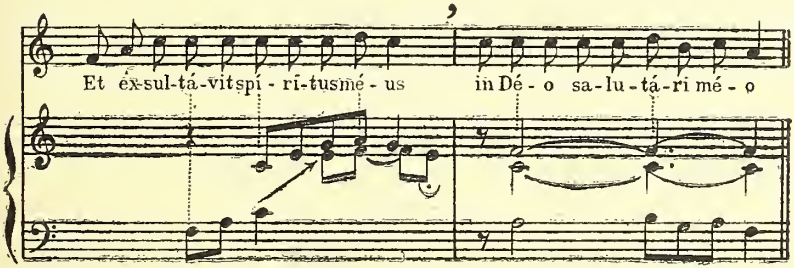
I. — Mode d'UT normal.

Antienne [Fête du Saint-Sacrement, IIe Vêpres à *Magnificat*] *o sacrum convivium.*

Tous les repos se font sur *fa*, *la* et *ut*. [C'est le mode d'Ut en *fa*.] Le Majeur Moderne s'annonce ici avec une netteté que soulignent encore deux modulations passagères, indiquées seulement, mais avec clarté. En voici une :



(204)

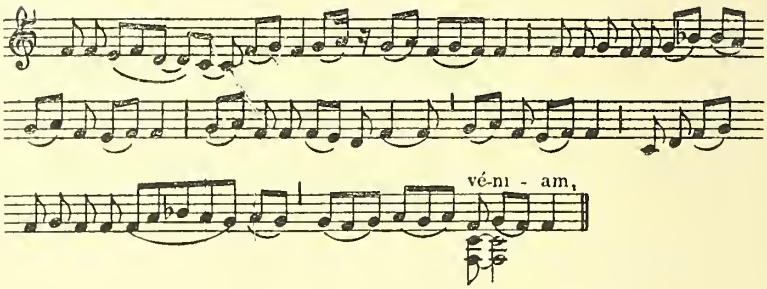


(205)

Nonobstant, la formule psalmodique appartient au vieux mode de Fa et même à une de ses formes les plus caractérisées, l'échelle intense (14). Il faudra donc garder soigneusement au verset son caractère vétuste, et l'on peut dire que, dans ce cas, l'influence de l'antienne est annulée par la disparate qui se produit : l'antienne est conçue dans un nouveau style mélodique ; le psaume reste attaché aux anciennes pratiques.

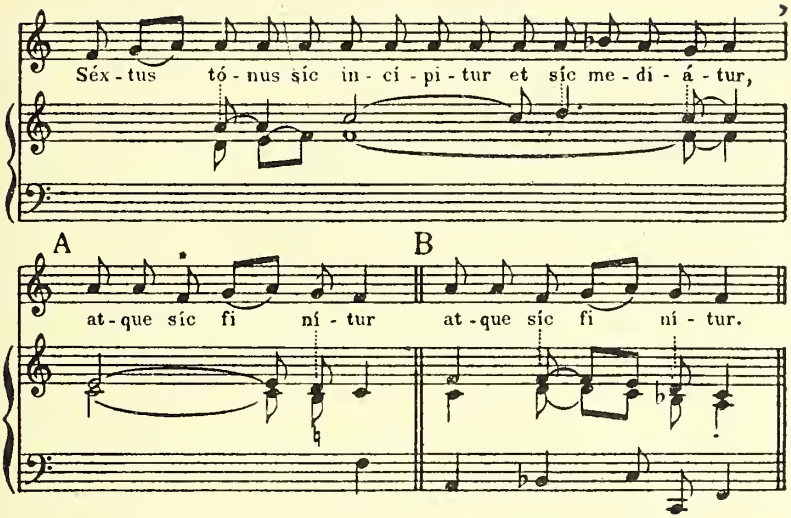
II. — Mode d'UT relâché.

Antienne [saint Jean-Baptiste, à *Magnificat*] *exiit :*



(206)

Rien de plus moderne que cette formule mélodique. Le mode d'Ut Majeur [en *fa*] s'installe royalement. Même par deux fois la sensible se produit avant la barre grasse et à la deuxième distinction qui la suit. Faut-il harmoniser *à la moderne*, avec cadence parfaite et jeu de la sensible ? Sans doute la mélodie est telle que cette manière serait presque légitime. Toutefois, si l'on observe que ce mode d'Ut, nouveau alors, est encore une échelle pythagoricienne, quant au réglage de ses sons constitutifs, et que les accords de III sons demeurent inconnus de ses créateurs, il vaut mieux recourir à des compromis tels que :



(207)

En B, la cadence parfaite est masquée par le « passage » de la septième et de la neuvième, qui ne sont ici que des « incidents » mélodiques et permettent d'esquiver la sensible. Mais A vaut mieux. Et l'usage du *si*♮ y est peut-être préférable à celui du *si*♭ ; car il rappelle le mode de Fa.

L'antienne de ce psaume offre cet intérêt qu'elle montre comment le mode de Fa, par altération descendante de son IVe degré — c'est-à-dire par suppression du triton inclus dans sa quinte modale — passe au mode d'Ut : c'est là un des mécanismes producteurs de ce nouveau venu, le tyran du lendemain.

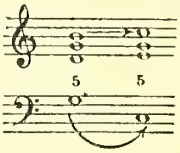
L'astérisque signale un *fa*, broderie du *sol*, avec élision du *sol* de passage entre *la* et *fa* ; cas identique — mais de mouvement contraire — à celui qui s'est présenté dans l'exemple (200).

VI

LA PENTE MÉLODIQUE

Il y a eu, dans l'harmonisation appliquée aux psaumes en ce livre, exclusion systématique de la Cadence Parfaite. La raison en est simple et impérieuse. La cadence parfaite a pour agent essentiel la Sensible ascendante ; celle-ci, qui forme la tierce majeure de l'Accord de III sons [ou Parfait] situé sur la Dominante, se porte irrésistiblement vers la Tonique ; de sorte que la représentation de la cadence parfaite se fait au moyen de l'enchaînement ci-dessous :

(208)

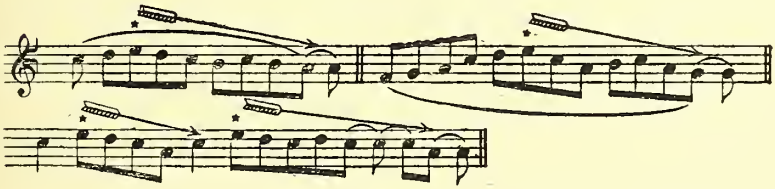


Il n'est autre que la chute [cadence] de l'accord-parfait-dominante sur l'accord-parfait-tonique.

Or, des quatre Fondamentales, qui servent de support à la quasi totalité des cantilènes médiévales, aucune, pas même Fa, n'est flanquée d'une sensible ascendante. En ce qui concerne Mi, La, Sol, la chose est évidente : le degré inférieur étant, relativement à chacun d'eux, situé à un ton de distance. Même dans le mode de Fa, où le *mi* n'est séparé de la fondamentale que par un demi-ton, ce *mi* n'a pas plus que les sous-fondamentales des trois autres modes, le caractère

d'une « sensible ». Considérez l'antienne du Graduel, au IIe dimanche de l'Avent. Elle est en mode de Fa pur : aucune trace de *si*♭ ; celui-ci n'intervient, accidentellement, que dans le verset. Or, en cette antienne, toutes les fois que la mélodie atteint le *mi* supérieur, VIIe degré de l'échelle, il se produit ce fait, paradoxal au point de vue moderne, et déjà constaté [p. 81-2] que la ligne mélodique subit une véritable régression :

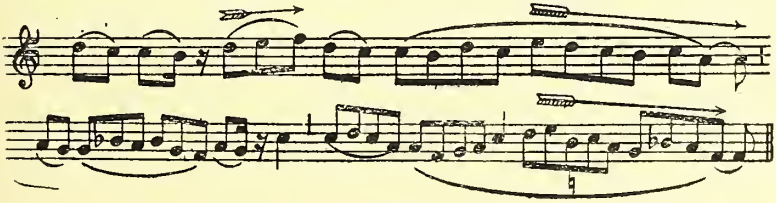
Graduel du IIe dimanche de l'Avent, *passim* :



(209)

Dans le verset, où sur une vingtaine de *si* il en est quatre bémolisés, même recul du VIIe degré. Les exemples qu'on en pourrait recueillir à travers les cantilènes en mode de Fa sont très nombreux. Il faut bien en conclure que les tendances et *a fortiori*, la notion de la sensible, pendant la période de formation du répertoire liturgique, restent insoupçonnées.

Exemple tiré du verset, dans le Graduel du IVe dimanche de l'Avent [cf. p. 158 (228)] :



(210)

Il importe d'ajouter aussi que, dans les cantilènes en mode d'Ut transposé et qui empruntent au mode de fa sa disposi-

tion graphique, le *mi* devenu Sensible ou plus exactement *tendant alors à devenir Sensible*, ne prend point partout, tant s'en faut, le rôle que plus tard il assuma si jalousement. Il continue volontiers à culminer dans la mélodie et l'on saisit quelque survivance du mode de Fa dans le tétracorde aigu du mode d'ut (223). — Quant aux cantilènes en mode de Fa intense, qui sont presque toujours transposées et où le *la* est le VIIe degré, *jamais* ce *la* ne se porte à la fondamentale devenue ici le *si* ♭.

Ainsi, en modes de Mi, La, Sol, Fa, point de sensible ascendante ; et, dans les formules conclusives, comme on a pu l'observer au passage en presque tous les exemples précédents, orientation manifeste de la mélodie vers le grave, dans les formules conclusives.

Afin de percevoir plus clairement ce fait musical, il importe de considérer d'abord la « pente mélodique » du régime moderne, qui est le nôtre, de la définir et d'en tirer les conséquences qu'elle suggère.

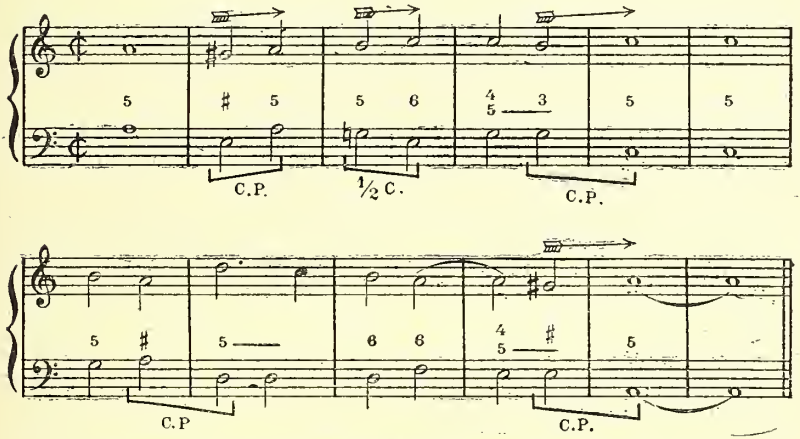
La Cadence Parfaite, devenue depuis la Renaissance le moyen de *ponctuation longue* le plus favorablement accueilli par tous, manifeste la tendance habituelle que possède la phrase sonore de conclure sur la tonique, par le ministère de la sensible. Je dis la phrase sonore, faute de mieux, voulant impliquer par là que ce n'est point seulement la mélodie qui est orientée vers l'aigu, mais la *mélodie harmonisée*, inséparable des accords qu'elle évoque et qui ont été ses compagnons « nécessaires », dans l'esprit même de celui qui l'a conçue.

Ce n'est donc point, dans l'art moderne, la mélodie toute nue qu'il faut considérer, pour reconnaître la direction générale de son allure. Dire de la mélodie moderne qu'elle est ascendante toujours, pourrait faire croire qu'elle commence au bas de l'échelle pour se livrer ensuite à une escalade progressive. Or, les faits démentiraient aisément ce

schème grossier de la « pente ». Pour percevoir celle-ci, il faut entendre, avec la mélodie principale, toutes les fournitures harmoniques qu'elle suppose ; car elle est organiquement une *mélodie harmonique*, pratiquement une *mélodie harmonisée*, et en un certain sens une *mélodie polyphone*, tandis que la mélodie chez les Anciens et au Moyen Age est à proprement parler une *mélodie monodique*, *homophone*.

*
* *

L'escalade de la sensible vers la tonique s'est accentuée peu à peu. Déjà au XVIe siècle elle est devenue très fréquente. Tantôt elle est explicite à la partie principale :



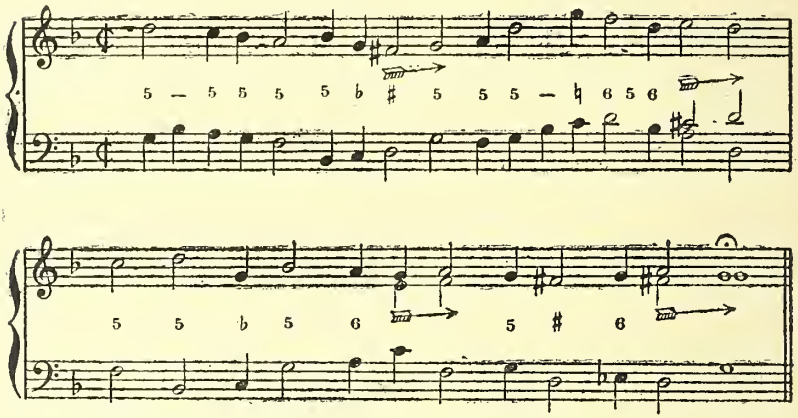
Guillaume Costeley, dans les *Maîtres musiciens* de H. Expert, 18e livraison, p. 41.

(211)

et dans ce cas, elle est accompagnée presque toujours, soit par la Cadence parfaite [C. P. sur l'exemple] ou la demi-cadence [1/2 C.], qui est la chute de l'accord-parfait-dominante sur l'accord de sixte-médiante.

Tantôt elle est implicite en ce sens que, si la partie mélodique principale élude l'émission de la sensible, l'harmoni-

sation sous-jacente la produit formellement et lui donne ses conséquences normales : ascension vers la tonique, escalade avant le terminal repos :

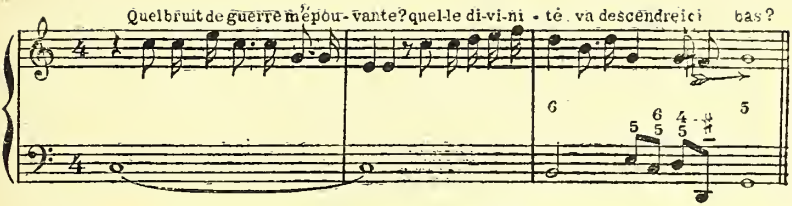


Jacques Mauduit [chansonnette mesurée à l'antique et excluant toute barre de mesure], dans les *Maîtres musiciens*, 10e livraison, p. 33.

(212)

Ce n'est point là un fait constant, au XVIe siècle. Expert a fait la preuve, par ses admirables publications, que la sensible ascendante, de plus en plus fréquente au temps de cette robuste Chorale que la Renaissance fonda, n'était point encore la règle coutumière, absolue. Loin de là, les vieux modes n'avaient point perdu tout crédit ; je l'ai montré ailleurs. Ils finirent par succomber, mais c'est au XVIIe siècle seulement qu'on peut leur donner l'absoute. Alors, en mode mineur comme en mode majeur, le VIIe degré, toujours situé à un demi-ton du VIIIe, impose à celui-ci, par la tendresse exclusive qu'il lui témoigne, le caractère et le rôle de « tonique ». Et la Tonalité se constitue.

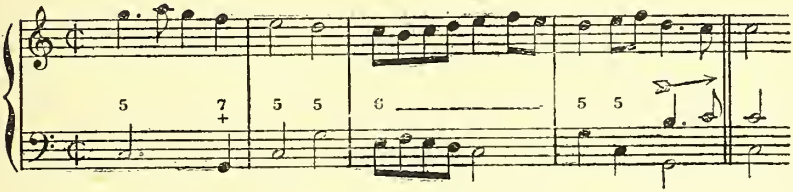
Dans cet art nouveau, tonal, l'ascension de la sensible à la tonique est révélée, explicitement, soit par la partie mélodique essentielle :



Lully, *Alceste*, prologue, édition Ballard, 1716, p. 5.

(213)

soit par l'une des parties de la fourniture harmonique :

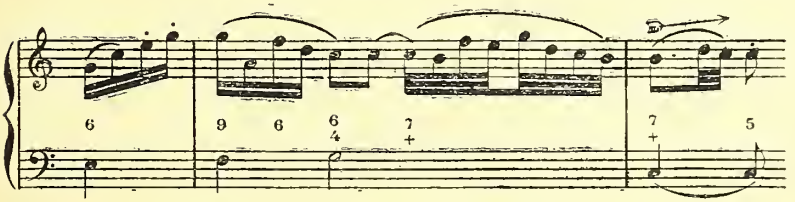


Ibidem, p. 54.

(214)

Cette dernière forme mélodique de la cadence, où la sensible est confiée à une partie « intérieure », est chère au maître créateur de l'opéra français.

A l'époque classique la sensible se fait plus dominatrice encore : les formules conclusives y sont d'une grande uniformité. Voici celles qu'Haydn préféra [18e sonate en *sol* majeur] :

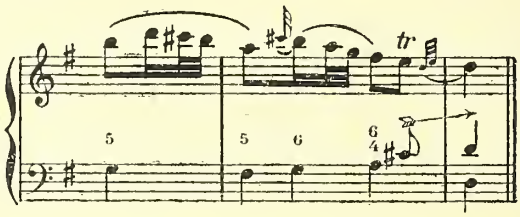


(215)

Le *ré* n'est qu'un ornement : la formule est *si-ut*. L'accord de VIIe Dominante est précédé de la Quarte et Sixte, qui sert ici d'appel à la cadence.

L'exemple (216), tiré du même ouvrage, montre l'escalade de la sensible « à l'intérieur » :

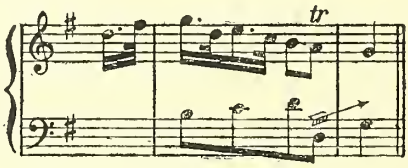
(216)



Et l'on retrouve la quarte-et-sixte-dominante, messagère de la cadence parfaite.

Enfin, voici la sensible élidée partout : la polyphonie se réduit à deux parties sans plus :

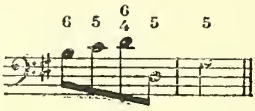
(217)



—

Toujours la Quarte et Sixte ; — c'est un rite ! Car le chiffrage que l'oreille impose à cette harmonie elliptique est évidemment :

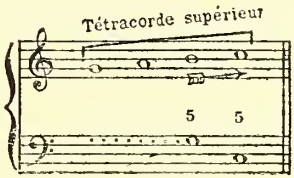
(218)



Or, l'oreille, même en ne percevant que les linéaments de ces accords, entend la sensible, bien qu'inexprimée. Cette cadence parfaite prend, à l'époque classique, une forme

stéréotypée qui semble consacrer, par une pratique inéluctable, les fonctions essentielles de la sensible, à la conclusion de toute phrase musicale. Régime accepté par tous, indiscuté, et qui peut se représenter par la figure suivante :

(219)



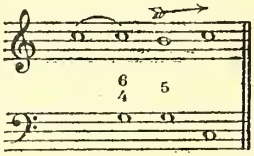
Ce schème explique que toute conclusion mélodique évoque l'emploi du tétracorde supérieur de l'échelle type, dans des conditions telles que, même si la note sensible n'est point articulée, l'oreille enregistre son émission et sa propulsion vers l'aigu.

*
* *

A partir de l'époque où la polyphonie « tonale » est constituée, et où règne en autocrate le Majeur Moderne incarné dans le mode d'Ut, la Mélodie et l'Harmonie sont indissociables. C'est le propre de l'art polyphone de disséminer pour ainsi dire les éléments mélodiques à travers la masse du *substratum* harmonique. La conception de la mélodie moderne, sa construction dans l'entendement du musicien, ne vont pas sans le soubassement d'accords que cette mélodie suppose. Et, durant toute la période classique, les formules qui spontanément s'offrent au choix du musicien, dans les conclusions, sont celles qui viennent d'être présentées. Jamais le musicien ne regimbe : il éprouve que c'est là comme une nécessité. A partir de 1750 environ, et par une sorte de sollicitation sourde à laquelle il ne songe pas à résister, le compositeur classique procure à la

Quarte-et-Sixte, installée par lui sur la Dominante, l'honneur de faire pressentir et d'appeler la Cadence Parfaite terminale. Remarquer que le plus souvent la quarte en est « préparée », c'est-à-dire entendue à l'état de consonance dans l'accord précédent, de manière à se résoudre sur la Sensible et à donner, par ce mécanisme, plus d'importance encore à ce VIIe degré et à son ascension prévue :

(220)



Cette conclusion harmonique est un vrai passe partout qui s'impose à presque toutes les fins de phrase, dans l'art classique. Nous la traitons volontiers de perruque ; il n'en faut pas moins reconnaître qu'elle s'ajustait fort bien et comme naturellement, à la mélodie « tonale » de ce temps. Et elle n'a jamais, en dépit de sa fréquence, amoindri la beauté de ces conclusions : orientées vers l'aigu par le fait que la sensible exprimée ou sous-entendue y est présente toujours à notre entendement, elles correspondent en perfection à la nature de l'échelle majeure moderne. L'art contemporain, qui ne s'en contente plus, qui veut n'être plus exclusivement « tonal », et paraît prêt à puiser aux vieilles sources « modales », échappe, avec effort, à cette « pente mélodique ». Mais cette étude ne comporte point d'incursions sur le terrain mouvant de notre époque. C'est à l'art antérieur qu'elle limite ses emprunts ; il est inféodé, jusqu'à Wagner et y compris Wagner lui-même, à la cadence parfaite. Tout le soin que l'auteur de *Tristan* met à l'éviter, à en suspendre ou à en dévier les effets, la manifeste encore, par les ellipses et les prétéritions les plus tragiques, les plus inattendues. Le chromatisme ascendant

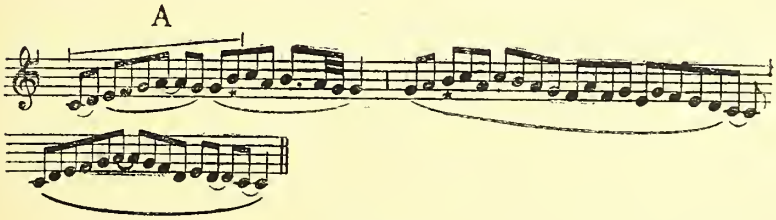
de ses thèmes est comme une exaspération de la sensible, en des pérégrinations tonales sans cesse renaissantes.

Tout cela peut se résumer brièvement : l'échelle moderne, majeure par essence — même en ce mode soi-disant mineur que nous lui associons et qui n'est qu'un bâtard — est ascendante. L'art qui en use, depuis le Xe siècle environ, et qui durant les premiers siècles de son emploi demeurait homophone, a créé peu à peu les complications de la polyphonie. Le Mode Majeur s'est si bien assorti à ces nécessités nouvelles, qu'il est devenu, depuis le XVIIe siècle, comme le truchement de la polyphonie. Ce sont les « phénomènes majeurs » qui dans le monde musical *moderne* prévalent sur tous autres.

*
* *

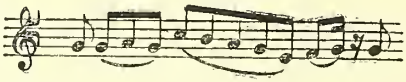
L'échelle *antique*, au contraire, est par essence mineure et descendante. Autour du Xe siècle de notre ère, alors que déjà supplanté par les modes suffragants qu'il avait originellement asservis [La, Sol, Fa] le mode de Mi vit grandir à côté de lui le puissant rival Ut, il gardait encore sur toutes les échelles, y compris les plus jeunes [Ré et Ut], une sorte de pouvoir directeur et les obligeait toutes à s'incliner vers le grave.

A cet égard l'examen du verset alléluiatique, au Commun de plusieurs Martyrs, est édifiant :



Chacune de ces trois distinctions commence par un fragment de gamme ascendante. Même la première distinction présente [en A] l'octave complète — à un petit accroc mélodique près — y compris la sensible ; et montre son aboutissement à *ut*, c'est-à-dire à la « tonique ». Il semble que la pensée de l'auteur soit obligée, le mode d'Ut étant en cause, de créer, à chaque départ, une ligne montante. Et cette quasi nécessité apparaît encore dans le verset, cinq fois sur six. Or la force de la coutume est telle que les fins des distinctions s'établissent de l'aigu au grave, et ressemblent à tant d'autres formules conclusives, usitées aux modes de Mi, La, Sol, Fa, et précédemment signalées.

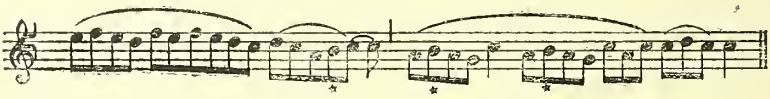
Le verset alleluiatique de la Férie II après Pâques [cf. p. 93] présente aussi des escalades suivies de repentirs vers le bas. A côté d'une formule tout à fait tonale telle que :

(222) 

[où le *sol-la-sol-ut* est une tournure elliptique qui suppose et laisse entendre *sol-la-sol-(la-si)-ut*], il y a une régression de la sensible apparemment comparable à celle qui a été signalée en mode de *fa*, et cela pour conclure :

(223)

Voici enfin, en mode d'Ut relâché, tous les caractères de cette échelle nouvelle et de son orientation propre [Communion de la même férie] :

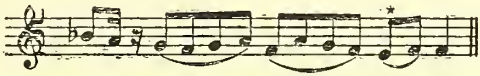


(224)

Bien que les deux derniers *si* [*], ne soient pas en contact direct avec l'*ut* qu'ils réclament, tout musicien reconnaîtra là un de ces artifices par lesquels, mélodiquement, les sons connexes se disjoignent. *La-si-la-sol-ut* est une amplification de *si-ut :* la tonique répond à l'appel de la sensible.

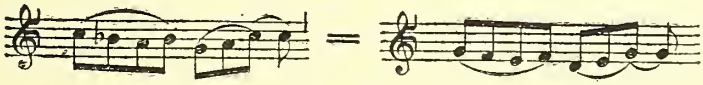
C'est là un fait nouveau, capital, dont la diffusion grandira peu à peu, et dont les conséquences seront incalculables. De plus en plus nombreuses se feront les cantilènes où des formules telles que celles-ci seront employées [conclusion d'une des grandes divisions de l'antienne *Regina caeli*, à Complies] :

(225)



Mode d'UT transposé.

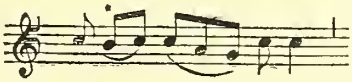
Une autre antienne des Complies montre le mode d'Ut en train de se faufiler à côté d'une de ces échelles que plus tard il confisquera : l'*Ave Regina* commence en mode de Sol [transposé d'une quarte aiguë, avec un ♭] :



(226)

et continue en mode d'Ut non transposé. De sorte que l'*ut* du début et l'*ut* terminal sont en réalité *deux* fondamentales distinctes : ils supportent deux échelles différentes. On lit dans la seconde division de l'antienne une formule tonale caractérisée, analogue à celle qui fut relevée ci-dessus (224) mais encore plus nette :

(227)



L'*Ave Regina* fournit ainsi un exemple curieux des procédés employés par le mode d'Ut pour se glisser dans la place modale : il se sert du compère Sol, transposé en *ut*, avec *si* ♭ ; il lui suffit d'effacer le ♭ pour construire sa propre échelle.

Ailleurs il recourt à une ruse autre : il donne, parfois au dernier moment, un croc en jambe au mode de Fa, en glissant le *si* ♭ parmi les *si* ♮ de la pièce. La conclusion suivante, très usitée, est en toutes les mémoires :

(228)

Si bien que, dans un grand nombre de cas, il est assez difficile de décider si l'on a affaire à un mode de Fa avec *si* ♭ accidentel des Conjointes, ou à un mode d'Ut [en *fa*] avec altération ascendante de son IVe degré. Ex. : Graduels de la Férie VI *post cineres*, d'un Martyr Pontife [*gloria et honore*] etc.

Il est évident d'ailleurs que les modes de Sol et de Fa, ayant majeure la tierce incluse en la Quinte Modale, possèdent déjà d'importants éléments du mode d'ut et peuvent être considérés — Gevaert l'a depuis longtemps indiqué — comme les introducteurs désignés de la modalité majeure moderne.

Mais Ut définitivement constitué pousse la malice jusqu'à prendre toute la livrée du mode de Fa. Il se transpose souvent en *fa*, s'arme d'un ♭ et le tour est joué : *O sacrum convivium;* Messe des Anges, etc. Ainsi les premières manifestations du mode d'ut manquent de franchise ; elles sont riches de compromis et de marchandages.

On peut prendre comme type de ces pièces sournoises

la première période de l'*O sacrum convivium*. Comme plus haut (221) une formule ascendante, régulière, conforme à la pente que sollicite cet organisme, est suivie d'une rémission vers le grave, conformément aux vieilles habitudes :

(229) etc.

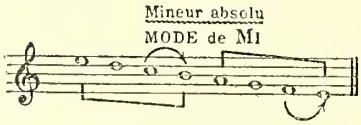
de sorte que, aux formules conclusives où la pente devrait être le plus apparente, elle se trouve masquée. Plus tard la polyphonie interviendra pour rectifier les tergiversations de la ligne mélodique. Lorsqu'on aura goûté les séductions de la cadence parfaite, sa fourniture harmonique s'imposant à l'oreille de l'auditeur, suppléera à l'imprécision de la ligne mélodique principale en sous-entendant à cette ligne, de toute nécessité, la sensible ascendante. Exemples (212) (214) (216) (217). Mais du xe au xive siècle environ, tant que la polyphonie tâtonne et que la cadence parfaite n'est pas, harmoniquement, codifiée, il faut y regarder d'assez près pour discerner les aptitudes spéciales du mode d'Ut : sa direction vers l'aigu est offusquée souvent en plusieurs régions de son parcours.

*
* *

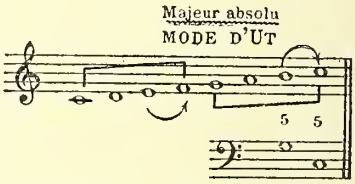
Pourquoi cette haute fortune du mode d'Ut ? D'où a-t-il tiré cette force d'expansion qui devait aboutir à la relégation des vieux modes ? En vérité il correspondit à cette poussée vers le Majeur que les « modes barbares » contenaient en puissance et qui, au cours des siècles, s'est accentuée, pour finalement supplanter tout. La mélodie non harmonique, non harmonisée, inféodée au Mode Mineur, pivot de toute la modalité primitive, s'écoulait, à l'instigation de Mi et sous son hégémonie, vers le grave.

La mélodie, en devenant harmonique, c'est-à-dire en s'enveloppant d'une polyphonie selon les lois de la Résonance[1], a subi la contrainte de la cadence parfaite, qui l'a poussée vers l'aigu et qui lui impose, même lorsqu'elle semble résister à cette ascension, et apparemment y contredire, un *substratum* d'accords réalisant pour l'entendement cette pente vers le haut.

Une figure simple permet d'exprimer ces faits, qui résument toute l'histoire de la musique :



Mélodie *antique* et médiévale, non harmonique, non harmonisée, orientée vers le grave. Exclut la cadence parfaite.



Mélodie *moderne,* harmonique et harmonisée, orientée vers l'aigu. Inséparable de la cadence parfaite.

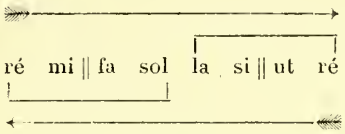
(230)

*
* *

La place des demi-tons dans chacun des tétracordes constitutifs de l'octave est à la fois révélatrice de l'orientation propre à l'échelle et cause première de cette orientation. Le demi-ton au grave correspond à la pente vers le grave ; le demi-ton à l'aigu entraîne le mouvement adverse. On peut donc concevoir, théoriquement, et sans savoir que l'histoire confirmera de cette hypothèse, une échelle indifférente, posée à plat, où le demi-ton, installé au milieu de chaque tétracorde, ne pourra exercer aucune influence

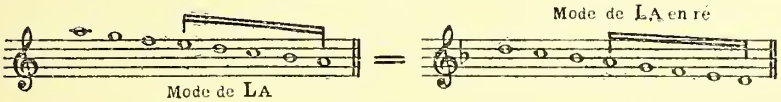
[1] De la Résonance Supérieure, qui engendre des *phénomènes majeurs* V. *Histoire de la langue musicale*, à l'Index, le mot Résonance.

sur la pente mélodique. Or, entre l'époque où Mi régnait en maître et celle où Ut le remplacera dans l'hégémonie modale, — en d'autres termes, entre les mélodies de nature descendante et les mélodies ascendantes — on en trouve qui précisément ont pour support une échelle conforme à l'hypothèse ci-dessus. C'est le mode de Ré :



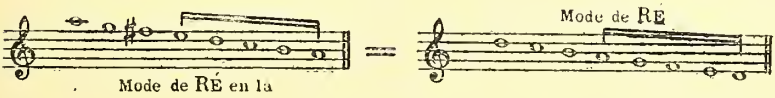
(231)

inconnu des Anciens, puisque leur échelle Phrygisti (9 [6]) avait pour fondamentale Sol et pour quinte modale *ré*-Sol. Le mode de Ré médiéval est au contraire assis sur Ré et a pour quinte modale *la*-Ré. Il va de soi qu'il n'est point question ici du faux mode de *ré* ecclésiastique, simple transformation du mode de La, dans laquelle le sixième degré [*si*] s'affuble nécessairement d'un ♭ :



(232)

Il s'agit exclusivement du mode de Ré autonome, qui semble être né, par un mécanisme simple, de la transformation d'un accident en un élément organique : le *fa*, assez souvent diésé en mode de La, l'est devenu en permanence. Ce qui eut pour conséquence d'abolir le mode de La, puisqu'on peut, puisqu'on doit écrire :

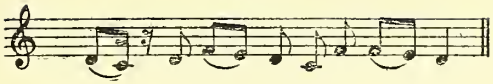


(233)

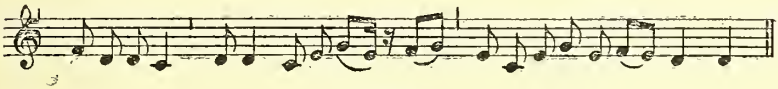
En effet, une échelle modale diatonique est déterminée théoriquement par le seul clavier des touches blanches. Elle exclut tout ♯. Elle ne tolère le ♭ qu'à la Disjonction, c'est-à-dire devant le *si*, en souvenir des Conjointes helléniques.

Pourquoi le *fa* ♯ s'est-il, de simple accident, érigé en « armure » ? Comment a-t-on enfin accueilli dans le monde des modes cette échelle de Ré que les Anciens en avaient exclue ? C'est qu'elle correspondait à des mélodies que j'ai appelées « étales », qui ne s'écoulent en aucun sens et qui, par suite, se différencient des cantilènes antérieures, toutes inclinées vers le grave. A partir de l'époque où l'instinct créateur des musiciens s'émancipa d'habitudes consacrées et tendit à négliger la « pente mélodique » coutumière, ce mode de Ré devint possible. Il fut l'acheminement naturel vers le mode d'Ut ; puisqu'ayant effacé la pente, il permit à la mélodie de changer le sens de son cours. Même il a pu naître, comme par une génération spontanée, en divers lieux sans relations musicales les uns avec les autres, dès le ve ou le vi^e^ siècle, sans qu'on soit obligé de lui assigner partout comme introducteur nécessaire le mode de La, avec VIe degré altéré du ♯. De sorte qu'il semble y avoir deux sources aux modes de Ré: l'une qui n'est qu'une résurgence du mode de La, avec altération plus ou moins fréquente du VIe degré — c'est le premier Mode Ecclesiastique — l'autre qui est indépendante et que le nouveau « climat » musical a fait sourdre. Déjà le rite ambrosien montre d'admirables exemples du mode de Ré autonomes. [Voy. dans le *Cours de Plain-Chant Romain* de Gastoué (p. 125) le Graduel du Ier dimanche de l'Avent.] L'édition vaticane fournit des types assez nombreux de cette échelle modale. De l'antienne [Férie II, première semaine de l'Avent, à Vêpres, à *Magnificat*] citée plus haut (191) considérons la dernière distinction :

(234)

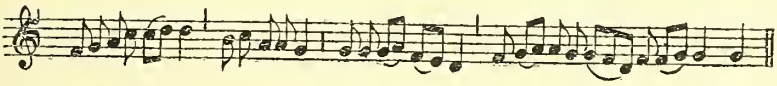


On y peut relever l'incertitude de la « pente mélodique » : la sous-finale intervient ici pour la première fois, comme si elle voulait, à deux reprises, effacer l'impression produite par le *fa-mi-ré* descendant. Il se produit un véritable va et vient, de part et d'autre de la Fondamentale, au-dessous et au-dessus d'elle. Comparez d'ailleurs à cette fin d'antienne l'exemple (110) tiré de la Communion du IIe dimanche après Pâques. Cette oscillation autour de Ré, fondamentale, est à observer encore dans les trois dernières distinctions d'une antienne qui en comporte huit [IIe Dimanche de l'Avent, à Laudes, antienne *montes et colles*] :



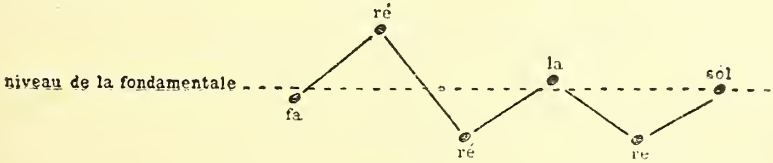
(235)

Ce n'est point là le fait d'une échelle relâchée qui, ayant la fondamentale du mode située au centre même de l'*ambitus* mélodique, répartit ses sons au-dessus et au-dessous d'elle, et où il arrive parfois que le dernier mouvement mélodique soit une ascension; ainsi, en mode de Sol relâché, on trouve [IIe Dimanche de l'Avent] la formule mélodique suivante :



(236)

qui peut donner prétexte au schème ci-dessous :



(237)

Par définition, en effet, une échelle relâchée est telle que la ligne mélodique, par instants déprimée au-dessous du niveau de la fondamentale doive, nécessairement pour conclure, retrouver ce niveau. Encore que le plus souvent il y ait dans la formule terminale une concession faite à l'habituelle descente conclusive, ce n'est point dans ces formes anormales que l'on peut reconnaître avec précision la « pente mélodique ». Cf. les exemples (81) (82) (116), etc. Au contraire, en mode de Ré autonome [souvent même en mode de La *en passe de devenir un* mode de Ré, c'est-à-dire en mode de La employant à la fois le *si* ♭ et le *si* ♮] l'hésitation du courant mélodique est manifeste aux fins de périodes.

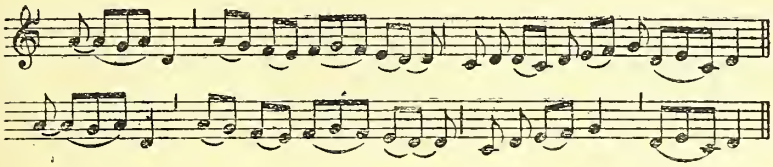
En résumé, s'imposent les constatations suivantes :

I. — Les échelles normales de Mi, La, Sol, Fa, sont mélodiquement descendantes et leur *ambitus* est tout entier à l'aigu de la Finale, sous réserve de l'emploi assez discret de la sous-finale, en cours de route, et dans les modes de Mi, La et Sol seulement ;

(238)

II. — L'emploi de la sous-finale est particulièrement fréquent en mode de La normal et transposé. Il semble que, même dans les pièces où le VIe degré de cette échelle modale n'est pas altéré — c'est à dire là où il n'y a pas de *si* ♮ [= *fa* ♯] — cette activité de la sous-finale, jusque dans les formules conclusives, annonce qu'ici la pente mélodique est moins impérieuse qu'ailleurs. Elle le sera de moins en moins en effet au fur et à mesure que l'altération ascendante du VIe degré se multipliera et tendra à installer le mode de Ré autonome, où la réitération de l'*ut* grave devient tout à fait significative. Considérez le *Salve Regina*

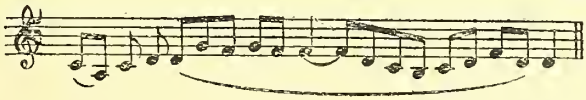
[XIe siècle] composé à une époque où le mode de Ré a pris son indépendance complète. Cette belle pièce qui commence ainsi :



(239)

n'est point en mode relâché — en dépit de l'*Et Jesum* — et elle ne rétrograde point vers le mode de La, malgré le *si* ♭ qu'elle fait intervenir une fois et qui n'est qu'un emploi des Conjointes. Elle est un spécimen de l'échelle modale « à plat ».

On pourrait trouver même dans les pièces en mode de Ré relâché — et nonobstant la remarque faite plus haut, qui récuse en partie les échelles anormales dans l'examen de la pente mélodique — la confirmation de cette « indifférence » de Ré autonome quant au sens de son cours. Examinez l'admirable trait du Ier Dimanche de Carême, celui-là que l'on ampute toujours à la grand'messe de ce jour, parce que *trop long !* Là où la nature organique de l'échelle apparaît, par suite de l'émission jusque-là différée du VIe degré, c'est-à-dire à la fin du sixième verset, on peut lire :

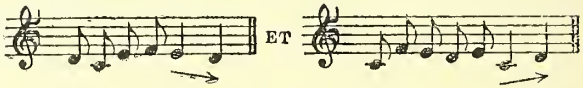
(240) 

L'intervalle de quinte diminuée qui mélodiquement enveloppe la finale est, à l'audition, tout à fait caractéristique. Il rend perceptible cette particularité de l'échelle dont la pente est indifférente, c'est-à-dire nulle[1].

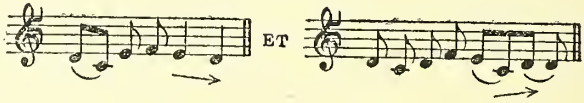
[1] Un autre *si*, et un seul, cette fois bémolisé, apparaît dans le reste du

On peut demander aussi au *Victimae paschali laudes* [XIe siècle], cantilène relâchée, de faire saisir par les diverses formules de ses fins de verset l'aptitude de l'échelle à s'orienter dans les deux sens. Car si l'échelle est défective et, théoriquement, peut appartenir aussi bien au mode de La qu'au mode de Ré, puisque l'élément différentiel fait défaut, historiquement le doute n'est guère possible : l'échelle de Ré, au XIe siècle, ne peut guère être interprêtée comme une transposition ; lisez le *Salve Regina*. Si elle n'est point toujours aussi formellement autonome que celle dont le *Dies irae* [XIIIe siècle] fournira un type splendide, elle s'achemine plutôt vers ce mode jeune qu'elle ne rétrograde vers l'antique mode de La.

Observez les fins de verset du *Victimae paschali* :

(241)  ET

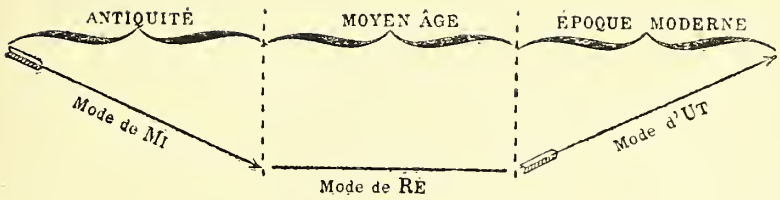
et celles du *Dies irae* :

(242)  ET

Dans les deux cas, la pente louvoie pareillement : ce sont bien là des mélodies « étales ».

Le schème ci-dessous figurera donc les trois états essentiels des échelles modales à travers les siècles ; il montre les caractéristiques des diverses époques :

trait. Partout ailleurs, l'échelle est défective. Mais le fragment ci-dessus (240) suffit à révéler l'autonomie du mode de Ré. Le *si* ♭ antérieur est celui des Conjointes.



(243)

Non que le mode de MI fût seul en usage chez les Anciens — le lecteur connaît les suffragants qu'il toléra — et que le mode de RÉ remplît un rôle prépondérant au Moyen Age: tout cela chevauche et se surmarche, puisque le mode d'UT, lui-même, est né à l'âge médiéval. Cette figure représente aux yeux, avec une simplification excessive, les allures générales de la mélodie, aux époques successives. On ne devra pas oublier que, dans les temps modernes, le mode d'UT, en se faisant harmonique, absorba tout, et, devenu un parfait autocrate, exigea du Mineur Moderne, simple débris du Mineur Antique, presque méconnaissable, une abdication en règle : il le gratifia d'une sensible ascendante, ce qui, lorsqu'il s'agit du Mineur, est une contradiction. Le Mineur vrai est le mode de MI, et Hugo Riemann l'a magistralement établi.

*
* *

Ainsi l'Art Moderne [XVIe-XIXe siècles] évoque irrésistiblement la Sensible et la Cadence Parfaite que celle-ci détermine. Par contre, l'Art Médiéval, prolongation de l'Art Antique, exclut l'une et l'autre, non seulement dans les modes qu'il reçut des Grecs et des Latins, mais aussi dans le mode de RÉ autonome qu'il créa; et même dans le mode d'UT, invention plus retentissante, tant que celui-ci n'eût pas développé sa constitution harmonique. Or, cette

constitution est l'œuvre des xve-xvie siècles et tous les chants liturgiques de l'Office [ancien répertoire] sont bien antérieurs à ces temps. Il en résulte qu'ils répugnent non seulement à la Sensible ascendante — même le mode de Fa, et [p. 146-7] l'on a vu pourquoi — à la Cadence Parfaite, aux successions rapides et compliquées d'accords variés, mais à l'usage même de ces Accords de III sons, incompatibles avec les « ondulations » de l'Enharmonique, lequel persista jusqu'au xie siècle.

Voilà pourquoi aussi, dans cette région de la psalmodie où l'accompagnement polyphone peut être toléré, il ne doit entrer ni Sensible ascendante, ni Cadence Parfaite; — pourquoi les Accords de III sons doivent jalonner très largement la mélodie et enrober le plus d'ornements et de « passages » possibles; — pourquoi les accords privés de tierce sont excellents; — pourquoi l'intervalle d'octave ou l'unisson eux-mêmes fournissent de louables repos; — pourquoi les lignes mélodiques en style de contrepoint sont préférables à des séries d'accords plus ou moins tonalement sériés; — pourquoi les fausses relations de triton dictées par le mode sont non pas acceptables mais nécessaires; — pourquoi enfin la « pente mélodique » doit être soulignée par la polyphonie, toutes les fois que le verset du psaume présentera dans sa terminaison une orientation conforme au caractère modal de l'antienne.

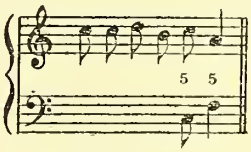
Le meilleur et le plus simple moyen de respecter cette pente consiste à n'y point contrevenir.

Par exemple :

à s'abstenir de la Cadence Parfaite à la fin de chaque verset dans le *tonus simplex* du *Deus in adjutorium :* l'*ut* n'y est point Tonique; le *si* n'y est point Sensible [Il faut même ne pas accompagner du tout cette formule : elle est anéantie sitôt qu'on l'affuble d'une harmonisation, quelle qu'elle soit. Chantée à l'unisson, elle est très saisissante] ;

à s'abstenir de la Cadence Parfaite, dans le « 5e ton » psalmodique et à ne pas réaliser ainsi l'harmonie :

(244)



La nécessité de conclure les versets sévères sur la tierce de la fondamentale n'entraîne nullement l'usage de l'accord parfait sur la dominante harmonique [*ut*]. L'enchaînement ci-dessus est essentiellement « tonal ». Or, il faut avant tout ne point perdre de vue les exigences modales ; et cet enchaînement les enfreint. Il fait croire à la présence latente d'une Sensible ascendante en mode de Fa ; et cela est contraire à la nature de l'échelle ;

à s'abstenir en tous cas et en tous modes, de la pseudo-cadence parfaite (150), qui, malgré l'oblitération de la sensible, s'achemine vers les formules tonales ;

à conserver rigoureusement, dans les formes intenses [et hyperintenses ; cf. p. 80] le caractère d'une pseudo-médiante ou d'une pseudo-dominante au son terminal du verset, etc...

Une fois comprise la nécessité de satisfaire aux exigences intrinsèques des modes, les prescriptions négatives et positives contenues dans les précédentes pages, élucidées par des applications variées, s'enchaînent, s'étayent et se font impérieuses.

VII

LE GRAND ORGUE ET LES PSAUMES

Déjà le Concile de Trente s'était préoccupé du rôle des grandes orgues dans les cérémonies de l'Eglise. Mais ce fut en 1600 que le « Caeremoniale Episcoporum », édicté sous le pape Clément VIII (1592-1605), entra dans le détail. La quatrième et dernière édition, plus ou moins modifiée, remonte à un bref de Benoît XIV, en 1752[1]. Le *Cérémonial* est demeuré l'expression de la règle. Peu d'églises en France le respectent ; dans son esprit comme dans sa lettre, il est souvent méconnu. Une singulière anarchie apparaît à l'observateur quand il passe d'un diocèse à l'autre, ou même d'une paroisse à l'autre. Mais cela n'autorise personne à proposer une manière nouvelle de caser l'orgue dans l'office. Ai-je besoin de déclarer que je n'ai nulle envie de limiter l'activité de cette admirable voix instrumentale, de la restreindre en deçà des tolérances que l'autorité compétente lui concède. Je veux dire seulement quelles erreurs musicales guettent l'organiste, comment il peut les éviter, et, lorsqu'il « répond », comment il doit répondre.

Aussi bien un fait nouveau, si l'on se reporte à la date déjà lointaine où Clément VIII fit régler les alternances

[1] Il est à peine besoin de faire observer que le XVIIe et le XVIIIe siècles ne sont point pour le plain-chant des époques de haute floraison. Et il faut s'en souvenir lorsqu'on lit le *Cérémonial*.

du chœur et du grand orgue, sollicite de nos jours l'attention des pouvoirs ecclésiastiques. Le Concile de Trente pouvait à bon droit déplorer l'intrusion, dans les églises, d'un art tout profane, et mettre en garde les organistes respectueux de leur fonction contre les fantaisies, en grand honneur alors, construites sur les chansons et les danses mondaines : il n'y avait point encore une littérature de l'orgue appropriée au culte. Elle s'est créée depuis. De nobles artistes, qui furent souvent de grands chrétiens, ont édifié un répertoire digne d' « orner » la maison du Seigneur. Quelques-uns seulement seront cités : Frescobaldi [† 1644] et son élève Frohberger [† 1667] ; Scheidt [† 1654] ; Pachelbel [† 1706] ; Buxtehude [† 1697] ; J.-S. Bach [† 1750] ; les organistes de France tels que de Grigny et les Couperin, admirés et imités par Jean Sébastien ; tant de vieux maîtres que notre cher Alexandre Guilmant a ressuscités ; sans parler des Contemporains, et en n'évoquant parmi eux que César Franck [† 1890]... Leurs œuvres sont diffusées par une haute lignée d'organistes, dont Lemmens [† 1881] fut le procréateur, et qui a en France essaimé glorieusement. Ces remarquables virtuoses mettent leurs talents au service de la liturgie musicale : il n'est guère de grande paroisse à Paris ou de cathédrale en France qui ne possède un organiste distingué. N'est-il pas légitime que chacun d'eux souhaite d'être, à l'office, autre chose qu'un comparse ou un faiseur de « remplissage » ? En accordant à de tels artistes une large et bienveillante hospitalité, l'Eglise fait œuvre belle.

Personne n'a le droit de se montrer moins libéral qu'elle-même. Quelques artistes passionnément cherchent à concilier l'indépendance de l'organiste, *là où elle peut s'exercer*, avec les nécessités de l'unité musicale, à la Grand'Messe, aux Vêpres Solennelles. Problème ardu ! Et l'on ne veut en ce chapitre que montrer les difficultés rendues sensibles par

l'actuelle restauration du chant liturgique. Les travaux de dom Pothier et de ses collaborateurs, en nous obligeant à remonter aux sources, à pénétrer le sens, à découvrir l'ampleur de cet art lointain, nous incitent à lui rendre son caractère et sa force en l'exécutant « homophone ». Et voilà du même coup une ambiance nouvelle qui, sans amoindrir le rôle de l'organiste, en modifie la tenue. Je prie le lecteur de considérer les pages suivantes non comme un exposé impératif, mais comme l'aspiration et, si l'on veut, l'inquiétude d'un musicien épris de l'art propre à l'Eglise, en face des exigences multiples, parfois contradictoires, auxquelles il serait désirable que l'on pût faire droit. Il appartient à l'autorité suprême de régler les cas difficiles. Ne sont présentées ici que des observations « musicales ».

*
* *

A quels moments le grand orgue peut-il substituer sa voix à celle des chanteurs? Qu'il alterne au *Kyrie*, au *Gloria*, au *Sanctus*, à l'*Agnus*, cela crée sûrement une disparate; mais de bonnes raisons peuvent justifier ces alternances : quand il s'agit de donner quelque repos au « chœur », on serait mal venu à priver celui-ci d'une assistance qu'il réclame. L'inconvénient sera que l'orgue est contraint d'harmoniser et que le chœur a le devoir de se passer d'un accompagnement harmonique : d'où les heurts perpétuels provoqués par ces contacts hétérogènes. — Que le grand orgue, dès que l'intonation de l'Offertoire a été émise, emplisse les nefs de ses accords, c'est encore une atteinte portée à l'intégrité musicale de la messe, dans ses pièces caractéristiques. Car l'Offertoire est partie essentielle du Sacrifice ; il en est comme le premier acte ; les cantilènes qui lui sont spéciales, et qui comptent parmi les précieuses, sinon parmi les plus anciennes, ne devraient pas être tronquées ; leur

ablation de l'office, par l'activité du grand orgue, qui prend la parole à leur place, est-elle digne de louanges? D'autre part, il est légitime qu'une place soit réservée à l'organiste dans le développement de la Messe. [Il est vrai qu'on ne la lui fait pas large et que si de quelques instants il dépasse le temps concédé, la sonnette d'alarme retentit et l'invite à brusquer les cadences. Il est vrai aussi, et c'est ce qui menace « l'Offertoire » au grand orgue, que le prêtre à l'autel ne peut décemment se soumettre au bon plaisir d'un improvisateur, ni attendre que la strette terminale d'une fugue de concert ait déroulé tous ses méandres.] — Que le grand orgue, dans les hymnes, « joue » une strophe sur deux, c'est un désastre; car les hymnes sont toujours d'un caractère modal « inharmonique », et les empâtements de l'organiste vont le leur enlever. Mais on a le droit, ici encore, d'arguer des répits nécessaires, réclamés par les choristes. L'énumération pourrait se poursuivre et comprendre tous les cas où l'intervention du grand orgue, dangereuse, est défendable — et autorisée.

Or, il est d'autres cas où cette intervention, devenue coutumière, devrait être réputée impossible musicalement. Et ce sont précisément les psaumes qui vont en fournir des exemples.

La Messe, en l'*Introit*, a conservé un chant psalmique. Si les versets sont en petit nombre, du moins représentent-ils, avec la doxologie consécutive, un psaume abrégé. Celui-ci a pour frontispice et pour conclusion son antienne. Or, en mainte église, après le EUOUAE, au lieu de réitérer l'antienne, on fait un signe à l'organiste. Il en profite aussitôt pour s'émanciper en ritournelles tonales et chromatiques, qui non seulement prennent la place de la troisième et indispensable partie du chant psalmique, mais, dès les premiers « mots musicaux » qu'elles exhibent, effondrent

toute la fragile et précieuse construction modale, qu'on a laissée suspendue dans le vide. Le triptyque du psaume, réduit à un diptyque sans symétrie, n'est plus qu'une bâtisse amputée d'une aile.

A Vêpres, cette anarchie est quasiment la règle. Réitérer l'antienne? Aux quatre grandes fêtes, cela peut passer. Mais aux Fêtes « moins grandes », mais les Dimanches de l'année, « coupons », mes frères, autant de choses que faire se pourra! Réitérer l'antienne? Bon pour les Réguliers, qui en ont le loisir. Quant au Séculier, *abhorret.* De même qu'il escamote, le matin, les Graduels et les Traits et, le soir, les Complies — ce chant lyrique d'une si haute beauté — et qu'il les a renvoyés au cloître, il expulse l'antienne à la fin des psaumes et de *Magnificat.* Objectera-t-on que le grand orgue est chargé[1] de cette réitération antiphonique? que son emploi, après chaque psaume, n'a pas d'autre sens? Ecoutez l'organiste dans ce rôle, et dites s'il a seulement cure d'improviser, sur le thème de l'antienne, une enfilade d'accords plus ou moins congrus! Il est, en France, quelques vrais artistes, dont c'est, en effet, le souci. Encore que peu renseignés, d'ordinaire, sur les capricieuses exigences des échelles modales, ils s'efforcent, ceux-là, de se rattacher au psaume, *qu'ils interrompent*, et de lui façonner une fin. Combien en est-il de cette trempe et pour qui ce soit une préoccupation de « concorder » à l'office? Une fois faite, en faveur de ces organistes rares, une exception très honorable, que réalisent les autres, qui sont le nombre, qui sont presque la totalité, sinon l'anéantissement du chant psalmique? Ne le privent-ils point d'un membre vital? N'agis-

[1] Je ne sache pas que l'on puisse s'autoriser du *Cérémonial* pour substituer l'orgue à la réitération de l'antienne. *In Vespris solemnibus organum pulsari solet in fine cujuslibet Psalmi.* Mais le Psaume à Vêpres est inséparable de l'antienne. La fin du Psaume est la fin de la triade *Antienne* + *Psaume* + *Antienne*, et non la fin des versets !

sent-ils point envers lui comme un chef d'orchestre qui, à la *réexposition* d'un *Allegro* symphonique, après le *développement central*, substituerait un aimable « caprice » d'un auteur étranger? — Il faut, cependant, en toute justice, ne pas mettre en cause l'organiste lui-même, qui ne saurait être responsable de ces errements. La faute est au clergé qui les tolère ou qui les encourage. Au séminaire, la liturgie intéresse peu les clercs; la musique leur importe encore moins. L'étude du chant ecclésiastique, de son histoire, de son rôle, la pratique de ce chant, passent pour une plus ou moins méprisable besogne. Le prêtre, devenu pasteur, est incapable d'imposer, en son église, une digne orientation à la partie musicale de l'Office. Là où la plus parfaite cohésion devrait régner, il supporte — évidemment parce qu'il ne les perçoit pas — des brisures anarchiques, de déconcertantes contradictions. Souvent il les exige.

Faut-il passer au *Magnificat?*

Si l'on peut concevoir qu'un ensemble grandiose résultera de l'alternance du chœur et du grand orgue, étant posé en principe que celui-ci, interprète d'un verset sur deux, paraphrasera en variations sévères le thème de l'antienne ou la formule psalmodique, sans jamais perdre de vue ni le mode, ni le ton, ni le style requis, on doit avouer que rares sont les églises où pareille joie soit réservée aux fidèles, avides d'une noble liturgie musicale. Non seulement l'antienne, ici comme ailleurs, ne se réitère point, mais les improvisations à Magnificat, si brillantes qu'elles puissent être, sont presque toujours hostiles à la tenue générale de l'ensemble, parce que rien n'en règle le cours.

Le *motu proprio* de 1903 a édicté — plutôt il a rappelé — une loi catégorique, relative aux chants à l'église : « Il faut chanter l'Office et non chanter pendant l'Office. » Quel admirable stimulant serait pour l'organiste le décalque de cette loi : « Il faut *jouer l'office* et non jouer pendant l'of-

fice. » Et qu'on ne voie pas là une diminution du rôle de l'artiste ni de sa liberté! Jouer l'office, c'est, pour un musicien de conscience et de goût, adapter avec rigueur son activité propre aux textes et aux symboles que cet office propose : c'est respecter les antiques cantilènes dont l'Eglise a voulu perpétuer l'usage, et dont tant de ministres de l'Eglise font aujourd'hui si peu de cas ; c'est accepter librement et c'est bientôt chérir une discipline qui, ramenant tout à l'unité et à la dignité, engendre d'elle-même, si elle est appliquée, l'œuvre d'art. De même que, par suite du renouvellement des antiennes, d'un dimanche à l'autre, l'accompagnateur attentif doit modifier l'accompagnement de ses psaumes, pour l'assortir aux exigences de leurs antiennes, de même, et *a fortiori*, l'organiste du grand orgue, s'il s'empare des thèmes antiphoniques, si richement variés, n'a pas à craindre de rester court. S'il est suffisamment averti, s'il « sait » les modes autrement qu'en les étiquetant par les « tons », s'il connaît leur genèse, leurs relations, leurs dérivations, il peut, en appliquant la polyphonie à ces échelles modales, rencontrer à tout instant les combinaisons les plus imprévues et créer du neuf avec ces vieilles choses. S'il consent à briser avec une invétérée routine, et à condition qu'il soit servi par une technique robuste, il peut, en peu de mois, transformer sa manière et, en s'incorporant, pour ainsi dire, à cet Office que les éditions vaticanes restituent, contribuer largement à la résurrection de splendeurs oubliées. Et son talent personnel y brillera d'un éclat plus vif.

*
* *

Si l'on est résolu à respecter les Psaumes, tous les Psaumes, où qu'ils soient, cela créera, par ce fait seul, un milieu exigeant. Le chant psalmique étant l'essentiel de la liturgie musicale, consentira-t-on, si on lui rend hommage en le

« traitant » comme il convient, à laisser subsister en son voisinage d'inavouables pratiques?

Je vais supposer qu'en effet celles-ci soient abandonnées, que seule la psalmodie du verset à l'*Asperges* et à l'*Introit*, dans la messe, et celle des versets dans les Psaumes vespéraux, comportent un accompagnement de tolérance, et je décrirai sommairement un office[1], Grand Messe et Vêpres Solennelles, de style austère à coup sûr, et qui ne sauraient plaire au « paroissien ». Il n'en est pas moins vrai que l'on doive tendre à cette austérité, et, le plus vite possible, la réaliser. Envisageons le cas où les chants communs de la Messe soient les cantilènes homophones du *Graduale* vatican et non des pièces de style choral polyphone.

Grand Messe

Entrée du Grand Orgue. — Pourquoi y renonce-t-on en mainte église? Le cortège inaugural de la cérémonie n'évoque-t-il pas le grand chœur instrumental? Ici l'organiste est libre, mais s'il a souci de l'unité, il pourra bâtir sa courte Entrée sur un des thèmes principaux de la messe du jour.

Asperges ou Vidi aquam. — Antienne à nu. Psaume accompagné [chap. IV]. Réitération de l'Antienne à nu.

Introit. — Antienne à nu. Psaume accompagné. Réitération de l'Antienne à nu.

Kyrie. — Ici, et en tous les chants communs de la Messe, l'idéal serait que deux chœurs se partageassent l'exécution, exclusivement vocale. Il faut reconnaître que la réalisation est presque partout impossible, faute de personnel. Donc l'orgue intervient. Mais que sa voix s'élève seulement au second *Kyrie*, en réponse. Et que cette réponse se fasse, non en *mélodie harmonisée*, ce qui produirait avec l'homo-

[1] Conforme aux usages tolérés *en France*.

phonie du chœur une disparate fâcheuse, mais en paraphrase modale[1]. Cela est difficile, mais de quel intérêt ! Le troisième *Kyrie* par le chœur. Le premier *Christe*, en paraphrase, au grand orgue, etc.

Gloria. — Au célébrant répond, non l'orgue, mais le chœur, qui, seul ici, a droit à cette directe réponse. L'orgue n'est qu'un substitut des voix. Au *Gloria* ses alternances seront encore des paraphrases à peine plus longues que le texte brut ; toujours reconnaissables, mais suffisamment « ornées » pour que la polyphonie instrumentale leur soit applicable, et que le retour de la cantilène homophone aux voix ne produise point de heurt.

Postlude après l'Epître. — Voici une belle occasion pour l'organiste d'improviser sur le thème du Graduel que le chœur escamote ! D'ordinaire, en effet, le Verset alléluiatique seul est chanté. Mais si, par bonheur, le Graduel est rétabli dans ses droits, l'interlude instrumental pourra être supprimé sans dommage.

Graduel. — Antienne à nu. Verset à nu. Réitération de l'Antienne à nu. C'est ici, une fois de plus, un ensemble psalmique qui doit être respecté intégralement — quand on l'exécute !

Verset Alléluiatique. — On l'énonce d'ordinaire correctement, quant aux réitérations. Le verset psalmique de ce chant, comme celui du Graduel, échappent à la psalmodie, sont des mélopées originales et excluent, aussi bien que les antiennes y attachées, toute harmonisation.

[1] Il faut qu'elle soit « serrée », puisque le *Cérémonial*, après avoir prescrit qu'un chanteur prononce les paroles « répondues » à l'orgue, ajoute : « et laudabile esset ut aliquis cantor conjunctim cum organo voce clara idem cantaret » [I, xviii]. Toutefois, l'autorité ecclésiastique se montre ici très tolérante et elle n'impose point ce chant simultané : elle ne tient qu'à l'articulation verbale. La paraphrase de l'organiste a donc droit à quelque liberté. Mais il faut qu'elle ne laisse aucun doute dans l'esprit des fidèles et qu'elle soit bien une « réponse ».

Credo. — En deux chœurs alternatifs, bien préférables aux alternances d'un soliste et du chœur. Le chant du Symbole évoque une « affirmation » collective et il n'est pas explicable qu'on se soit départi de l'exécution en masse. Au surplus, il ne devrait pas y avoir plusieurs cantilènes en usage : la plus vénérable, en mode de Sol intense et hyperintense [p. 80 (90)], figure au *Graduale* vatican sous le numéro I. Elle est un des chants les plus anciens de la chrétienté, l'un de ceux dont l'usage permanent, exclusif, paraît s'imposer. Elle n'est guère en faveur, car elle n'offre pas au soliste l'occasion de lancer des notes trémulentes qui font frissonner l'auditoire. Elle est comme l'exposé sans fard de la doctrine. Sa mélopée, très simple, est fort belle. Qui donc paraît s'en aviser? Au maître de chapelle qui, *un jour de fête*, ferait exécuter cette noble mélodie, malheur !

Offertoire. — Antienne psalmique à nu. Puisque le verset est tombé, il n'y a pas lieu de réitérer l'antienne. Mais ne peut-on la chanter intégralement? A moins que l'officiant ne consente à attendre — ce qui est insolite — l'organiste ne dispose pas d'assez de temps, à l'offertoire, pour exécuter une pièce musicale développée, tout entière. Il est donc préférable qu'à l'offertoire il improvise. Dans ce cas, l'exécution intégrale de l'antienne par le chœur ne le restreindra pas beaucoup. S'il prend pour thème la cantilène de l'Offertoire même, il la développera suivant les exigences du temps qui lui est concédé.

Préface. — Elle fournit l'occasion de protester contre l'harmonisation des *Amen*, de l'*et cum spiritu tuo*, de toutes les réponses aux paroles prononcées par le prêtre à l'autel, à quelque moment que ce soit de la messe ou de l'office. Les accompagnateurs ne nous font pas même grâce de ces courtes formules ! Il faut qu'ils les enrobent dans leur affreux bourdonnement. Et de quels accords les affublent-ils ? Ont-ils le moindre souci d'évaluer avec exactitude le rôle musical

du son qui clôt ces réponses? Or, la seule solution harmonique ici raisonnable est de se passer d'harmonie.

Sanctus. — L'exécution à deux chœurs devrait être préférée à toute autre et le grand orgue banni du *Sanctus*. Ce chant est trop court et la louange qu'il exprime est trop haute pour que la voix humaine se laisse dépouiller d'une part de son rôle. Toute la pièce doit être exécutée avant la Consécration lorsque le *Sanctus* est en chant homophone [1].

Postlude après la Consécration. — Pourquoi ne pas substituer au chant collectif d'une pièce musicale extraliturgique, *O salutaris* ou autre, et *a fortiori*, à la fantaisie d'un *solo* vocal — de quel goût ! — l'exécution d'une pièce à l'orgue? L'organiste dispose ici de plusieurs minutes. Il est, dans les chorals pour orgue de J.-S. Bach, par exemple, mainte page excellemment attribuable à cette partie sacrée de la messe. Que si l'organiste sait assortir son ministère à la dignité du « Canon » et au style de l'office du jour, il peut alors, en fonds très doux, donner la mesure de sa participation au Sacrifice et de sa compréhension de la liturgie. Croyant ou incroyant, il faut bien qu'il soit respectueux des exigences du culte. Faute de quoi, il n'exerce, mal et méchamment, qu'un métier ; et, incapable de s'adapter aux nécessités de l'acte collectif dont il est un des interprètes, il n'a pas non plus le droit de se réclamer de l'art.

Agnus. — Le premier, au chœur ; le second, *paraphrasé modalement* au grand orgue ; le troisième, au chœur.

Communion. — L'Antienne unique à nu.

Postlude. — En quelques églises, le temps consacré à la communion des fidèles est mis à la disposition de l'organiste. Quelle occasion pour lui de résumer en une synthèse

[1] L'Édition Vaticane l'indique implicitement par les signes typographiques : ce sont des neumes sur portées.

plus ou moins développée — selon le nombre des communiants — la substance musicale de l'office! Il peut évoquer rapidement les thèmes déjà exploités par lui, en renouveler les allures, harmonique et rythmique, et clore ainsi son rôle à la messe.

Ite missa est. — Le chœur doit répondre, et non l'orgue.

Sortie. — Jusqu'alors, si l'on excepte le postlude de la Consécration — où peut se caser une pièce appropriée, empruntée à Bach ou à d'autres — le rôle de l'organiste a été défini par l'Office lui-même. Son activité a été orientée par les thèmes de la liturgie exclusivement : Saint-Saëns, au nom de la pure musique, a conseillé aux artistes, qui ont l'honneur de remplir cette fonction enviée, de s'exercer à l'improvisation sur les thèmes liturgiques. — Mais la messe est achevée. L'organiste a le droit, à cette heure, de faire une part à l'art moderne. Les pièces d'orgue de haut style où son talent peut se donner carrière fournissent à l'office une musicale conclusion, sans rien compromettre de la gravité qu'il impose. Voulez-vous, d'ailleurs, donner à vos yeux la preuve que partout où l'organiste exécute de belles œuvres, en sortie, il est réputé « sévère » ? Entrez dans une des églises où, en effet, de telles exécutions servent de clôture à la cérémonie : vous y serez témoin de la fuite éperdue des « paroissiens », par toutes les portes.

Dans les cathédrales, où l'office des Heures se poursuit et se chante immédiatement après la Grand Messe, la « sortie » est ordinairement tronquée. Mais l'organiste peut solliciter et obtenir quelques minutes d'activité, qui lui permettent de donner à la Grand Messe une grande et belle fin décorative.

Vêpres solennelles

Entrée. — Le thème de l'Hymne, transformé mais reconnaissable, pourrait être, à l'office du soir, une introduction

lyrique appropriée. Car les Vêpres sont de pur lyrisme. Leurs psaumes sont des poésies de l'ancienne loi, pleines d'images de l'Orient. Leurs hymnes sont des louanges au Seigneur, en élans mystiques. Annoncer le thème de l'hymne du jour, dès l'entrée, mais en paraphrase, serait un prélude excellent.

Psaumes. — *Après réitération de l'Antienne*, à la fin de chaque psaume, l'organiste s'emparera du thème antiphonique et le paraphrasera. Il ne sera pas tenu, comme il l'était à la messe, en alternant au *Kyrie*, au *Gloria*, etc., de *paraphraser modalement*. Ici il n'alterne pas, il ne remplace pas, il conclut. Pourvu que sa « coda » psalmique soit apparentée au triptyque musical exécuté au chœur [Antienne + Psaume + Antienne], la fantaisie de l'artiste pourra s'exercer aux claviers, — réglée, cela va sans dire, par un goût assez pur, pour qu'elle ne produise pas, au sein d'un office, modal par essence, des fractures sanglantes. Affaire de tact.

Le rôle du chœur, en ce qui concerne l'exécution du psaume, a été antérieurement défini.

Hymne. — A deux chœurs, de préférence. Aucune harmonisation. — Si l'orgue alterne, il faut qu'il paraphrase modalement. Pour les raisons dites plus haut, une harmonisation de la cantilène hymnique au grand orgue fera disparate avec l'homophonie du chœur; cette homophonie étant, ici comme ailleurs, posée en principe absolu.

Magnificat. — Il est convenu que l'organiste use et abuse des versets de ce cantique. Et il serait inaccepté de lui marchander le temps, de lui rogner les ailes, au Magnificat. Qu'il vole donc, à l'aise ! Qu'il s'efforce pourtant de ne point s'évader hors de l'enceinte liturgique. Elle est assez vaste et ses enluminures musicales sont assez riches pour qu'un artiste y trouve prétexte aux plus libres improvisations. En deux mots qu'il établisse un lien — celui qu'il

voudra, pourvu qu'il soit évident — entre ses « versets » et l'office.

[Je ne veux parler des « Saluts », cérémonies réglées au gré de chaque paroisse, ou à peu près. Il n'en devrait pas être ainsi, sans doute. Mais les faits sont là, scandaleux, qui paralysent toute initiative et découragent toute bonne volonté.]

Sortie. — Il serait à souhaiter que l'organiste, en une vaste improvisation, résumât les principales fonctions musicales de la journée liturgique tout entière. Que s'il est incapable de ce brillant et noble effort, et s'il préfère emprunter au répertoire de l'orgue un de ses chefs d'œuvre, il en est libre.

***

En résumé, servir la liturgie, s'y adapter étroitement, « jouer l'Office », et, par ses deux extrémités, l'encadrer en un décor musical homogène, tel est le rôle que l'organiste, soucieux de sa fonction magnifique, doit remplir. L'Office ne saurait être le prétexte d'un concert. Les fugues de Jean Sébastien, les Chorals de C. Franck, les Symphonies pour orgues ne peuvent faire corps avec la liturgie. Qu'à la sortie de la Messe et des Vêpres ces pièces grandioses emplissent les nefs de nos temples, rien de mieux ; et il serait à souhaiter, dans l'intérêt de l'art, que nos virtuoses de la pédale tinssent à honneur d'exécuter en perfection ces ouvrages, chaque dimanche. Mais que ce soit après l'*Ite missa est* du matin ou l'euouae du *Laudate Dominum* vespéral ! Alors ils ont le droit de puiser dans les œuvres des maîtres : l'orgue n'est pas un instrument profane. Sa littérature échappe à la frivolité. Construit pour la maison de Dieu, il oriente la pensée du musicien vers des formes compatibles avec la majesté du temple.

*
* *

Il faut prévoir le cas où les Chants Communs, empruntés au grand répertoire polyphone, apporteront au sein des chants psalmiques de la Messe l'admirable perturbation de leurs mélodies tonales, superposées. Cette disparate, loin d'être condamnable, est une source de pure beauté. Les chœurs de Josquin, de Lassus, de Palestrina, de Vittoria, de Lotti, et des musiciens qui, parmi les Modernes, ont le sens des fonctions musicales à l'église, ces chœurs, lorsqu'ils interviennent dans un office homophone, prennent par contraste toute leur plénitude. Mais il faut dans ce cas, et pour donner à ce contraste toute sa valeur, se priver même de l'estompage harmonique et contrapontique des versets, à l'*asperges* et à l'*introit*. Tout, en dehors des Chants communs [*Kyrie, Gloria*, *(Credo)*, *Sanctus*, *Agnus*] doit être présenté en homophonie rigoureuse. A cette condition, l'entrée du *Kyrie* polyphone, par la sereine émission vocale des accords, sera superbe ; et l'importance du chœur harmonisé, en regard des lignes homophones antérieurement énoncées, s'affirmera pleinement. Que l'office se poursuive, selon les règles sévères de l'art « inharmonique », on peut en être sûr : chaque fois que la voix du grand Chœur s'élèvera, une émotion profonde saisira l'assistance. Hélas ! ces temps ne sont point accomplis. Autour de nous, là-même où d'admirables efforts sont tentés par quelques héros de l'art et de la liturgie, l'organiste de chœur, par les flatulences de ses accompagnements incoercibles — il ne ferait point grâce d'un *Amen !* — anéantit toute modalité et, par là, toute beauté dans les chants psalmiques. Qu'un chœur polyphone intervienne, il n'apportera plus rien de neuf : la grandeur du simple accord parfait, largement posé par les voix, a été escomptée par les placages dévergondés de l'accompagnateur.

Ils ont enrobé le chant homophone — en dépit des répugnances de ce chant à servir de pâture au fabricant d'harmonie — et ils saturent l'auditeur ; et ils abolissent pour celui-ci toutes les joies de surprise que le Chœur polyphone pourrait lui faire goûter.....

*
* *

L'austérité des chants psalmiques de la messe, leur caractère modal, sont-ils à l'accès de l'art contemporain dans les églises, des obstacles catégoriques? Je suis persuadé du contraire. Les *Kyrie* les plus « modernes » peuvent voisiner avec les vieilles cantilènes. Il suffit que les coupures soient franches. Que signifie l'admission de ces chœurs avec ou sans grand orgue, écrits hier, au sein des vénérables offices du style modal, sinon que l'art vivant n'a pas renoncé encore à louer le Seigneur? Je ne sache pas que le *motu proprio* défende aux artistes de notre époque, si hésitante sur le parti qu'elle prendra, de mêler leur voix à celle des anonymes musiciens médiévaux. Loin de là : il les convie à cette union, que le goût, la mesure — et la foi — peuvent réaliser. Homophonie rigoureuse, polyphonie opulente peuvent alterner sans dommage, dans une union fraternelle des temps anciens et du présent : il suffit, pour avoir le droit de les réunir en un office, d'attribuer à l'une et à l'autre son rôle et son bien, sans compromis comme sans empiètements.

Types de réponses.

Trois exemples choisis en des pièces particulièrement imprécises, montreront les inconvénients de l'harmonisation appliquée, dans les réponses du grand orgue, à ces mélodies homophones. L'usage des accords — même engendrés par des lignes contrapontiques, et par conséquent aussi peu

systématisés que possible — a le tort de raidir des cantilènes modales infiniment souples et, par nature, fluctuantes. Même si l'on élude la Cadence Parfaite, l'oreille perçoit, par la polyphonie surajoutée, des toniques, des médiantes, des dominantes, tout l'arsenal de la Tonalité, alors que ces fonctions, très enveloppées et presque mystérieuses dans l'homophonie modale, ne doivent pas s'y manifester nettement : il faut qu'une réelle ambiguïté subsiste, qui est le charme de la mélopée antique et de ses dérivations.

Voici un Kyrie en mode de Sol intense, extrait de la Messe *Dominator Deus;* Graduale, XV. Il ne sera présenté que les trois réponses de l'orgue. Dans cet exemple comme dans les suivants, le texte verbal est surajouté : l'organiste doit, avec le plus grand soin, s'il veut « répondre » avec exactitude, articuler à la partie supérieure le syllabisme des mots, quitte à transformer en « tenues », d'exact calibre, les notes répétées.

KYRIE

Ký ri e e - lé - i - son

Man.

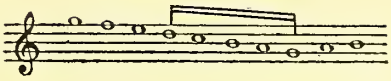
Ped.

Chri - ste e - lé-i-son. Ký-ri - e e lé-i-son

L'échelle est ici :

Mode de SOL intense

(246)

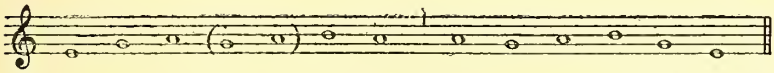


Il ne faut pas hésiter, c'est de toute évidence, à mettre en relief l' « intensité » qui résulte de ce que la conclusion se fait sur la tierce de la fondamentale. Les *la* appoggiatures sont dans la logique de l'échelle et de l'accent. L'emploi du *fa*, en fausse relation avec le *si*, rentre dans les couleurs préférées des musiciens médiévaux. Il est très important d'ailleurs d'affirmer par ce *fa* naturel la modalité de SOL. Sans quoi on pourrait se croire en mode d'UT et en ton de *sol*.

Malgré ces précautions, l'ensemble devient trop net ; cette polyphonie impose un sens défini à la cantilène du chœur, dont l'homophonie perd ainsi tous sous-entendus. Le chœur a beau être chanté à l'unisson, la pseudo-médiante terminale de ses courtes périodes sonne comme une médiante crue. C'est grand dommage.

*
* *

Le *Gloria* de la même messe, dont le thème, sorte de formule psalmodique du « 4e ton », apparaît complet au *cum sancto spiritu* seulement :

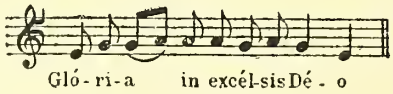


(247)

présente avec le *Te Deum*, dont les « réponses au grand orgue » seront réalisées ensuite, une parenté qu'il est inutile de signaler : elle saute aux yeux. Elle saute moins aux oreilles. Il semble bien en effet que le même thème, sur les

mêmes degrés en hauteur absolue, émigre d'un mode à un autre, entre les deux pièces, au moins en certaines régions. Le mode de Mi et le mode de Sol intense transposé [finale : *mi*] y voisinent. Où sont les sutures ? Où le déclanchement modal ? A considérer l'intonation du Gloria :

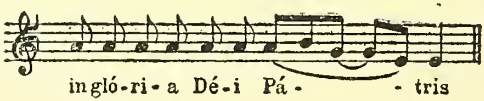
(248)



et la réitération perpétuelle de l'intervalle *mi-sol*, tout le long de la pièce [cf. p. 78 (84)] on peut considérer que le mode de Sol intense transposé [finale : *mi*] est en cause ; que la fondamentale inexprimée est *ut*.

D'autre part il est difficile, lorsqu'on arrive au *cum sancto*, qui est chanté par le chœur, de ne pas entendre, au moins à ce fragment, la fondamentale *mi* :

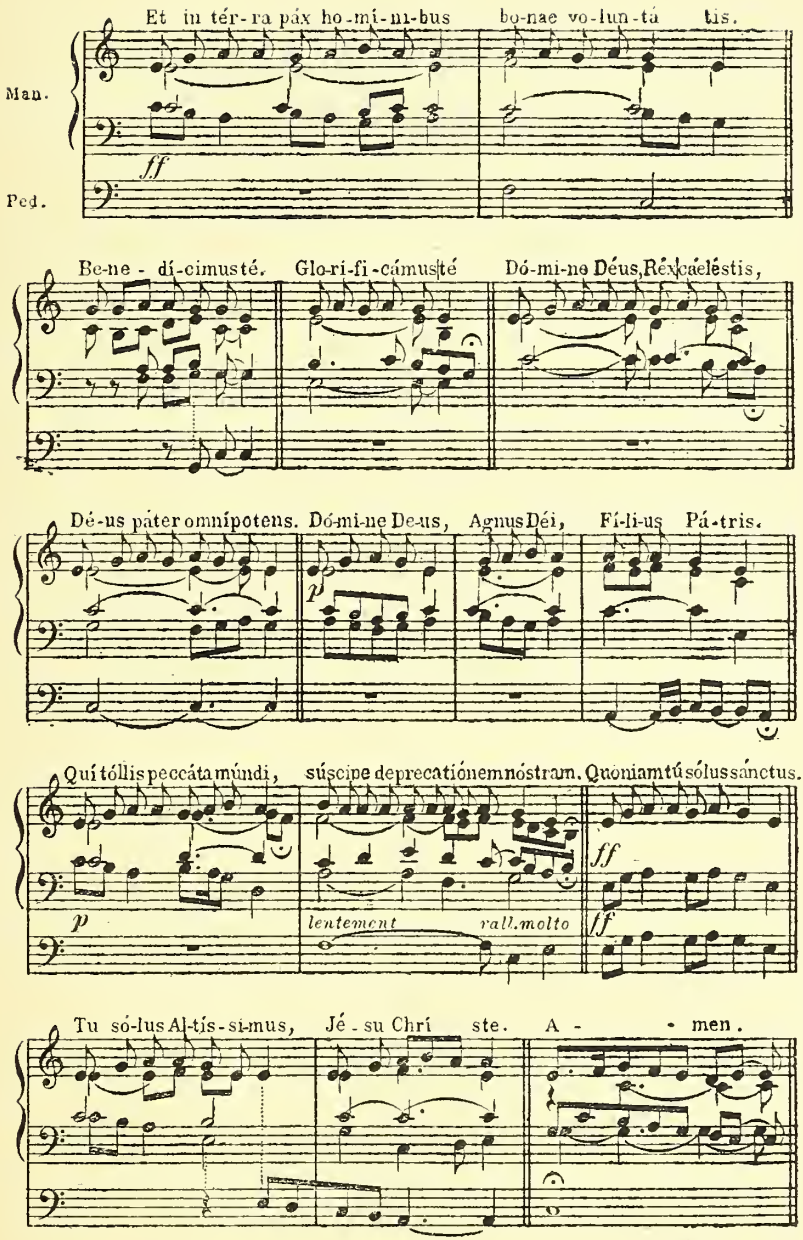
(249)



Cette formule, qui est celle du « 4e ton » psalmodique peut, il est vrai, s'interpréter en mode de Sol transposé et intense [cf. (184)]. Mais elle est à double entente, et faut-il admettre que toute la seconde partie du *Te Deum*, qui l'emploie, soit *intense ?*

La question s'embrouille encore plus si l'on considère l'état mélodique du *Te Deum*. L'édition vaticane impose un *Tonus solemnis* — à l'exclusion de l'admirable *Tonus simplex* que nos cathédrales de France avaient jusqu'ici pratiqué et pour lequel il sera peut-être permis de réclamer la même tolérance qui est accordée au *Tonus juxta morem romanum* — et ce *Tonus solemnis* présente à la coupure

GLORIA

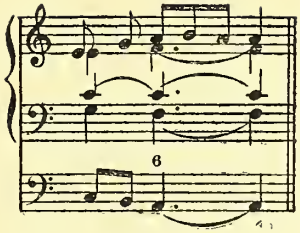

Et in tér-ra páx ho-mi-ni-bus bo-nae vo-lun-tá tis.
Man.
Ped.
ff
Be-ne - dí-cimusté. Glo-ri-fi-cámusté Dó-mi-ne Déus, Rex caeléstis,
Dé-us páter omnípotens. Dó-mi-ne De-us, Agnus Déi, Fí-li-us Pá-tris.
p
Qui tóllis peccáta múndi, súscipe deprecatiónem nóstram. Quóniam tú sólus sánctus.
ff
p
lentement
rall. molto
ff
Tu só-lus Al-tís-si-mus, Jé - su Chri ste. A - - men.

qui suit la doxologie [... *Paraclitum Spiritum*] une perturbation musicale saisissante ; il y a changement de finale. Celle-ci descend du *sol* au *mi*. L'histoire du texte n'élucide guère le problème.

En tout cas la perplexité de l'organiste est grande. Voici l'une des solutions possibles. Sous la forme qu'il prend dans l'édition vaticane, le *Te Deum* apparaît comme un ensemble homogène. La Fondamentale Mi tend à s'imposer à partir du *Tu, Rex gloriae, Christe*. Tout ce qui précède [avec *finale sol*] *peut* être traité comme une forme intense du même mode ; bien que ce soit là, relativement à la tradition antique, perpétuée dans le chant chrétien, une grave anomalie : la Doristi n'admettait que des formes normales. Donc, malgré l'identité du thème et des teneurs, il y a des raisons plausibles de traiter le *Gloria* XV en mode de Sol transposé, intense, et le *Te Deum* en mode de Mi [anormal pour la première partie, puisque intense, normal dans la seconde]. Et l'on aurait, pour le *Gloria*, la réalisation (250) ci-contre.

Au *Benedicimus* est une pseudo-cadence peu recommandable : si le *sol* porte un accord de Sixte et non un Accord Parfait, la chute du *sol* sur l'*ut* et la présence du *si* ont une senteur tonale trop accentuée. Au *Glorificamus*, on commence à profiter de l'ambiguïté de l'échelle pour conclure sur une fondamentale nouvelle [*mi*] ; au *Domine Deus* on revient à la normale. Au *Filius Patris* on s'évade sur *la*, pour conclure ; au *Qui tollis*, sur *mi*, en dénudant l'accord de sa tierce. L'appoggiature du *la* au *suscipe*, particulièrement légitimée par l'accent tonique, souligne en même temps une imploration plus ardente. Il n'est pas inutile de faire du *Quoniam tu solus sanctus* une homophonie, afin d'effacer le souvenir des harmonies antérieures et de souligner, par contraste, la polyphonie dernière. Celle-ci se termine sur *la*. Mais il peut être préférable d'harmoniser comme il suit le *Jesu Christe :*

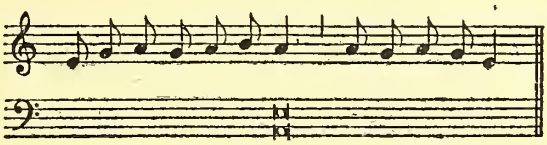
(251)



et de se taire définitivement sur cet accord de Sixte, afin de ne point émettre la fondamentale *la*, au moment où la pièce va prendre fin. Cette abstention est plus utile encore dans le cas où l'orgue ne se charge point de « répondre » l'*Amen*. — Et il ne devrait, en effet, en aucun cas, se charger des *Amen*. — S'il endosse cette réponse, il conviendra de lui donner la forme ci-dessus (250), afin de ne point laisser oublier l'« intensité » de la pièce.

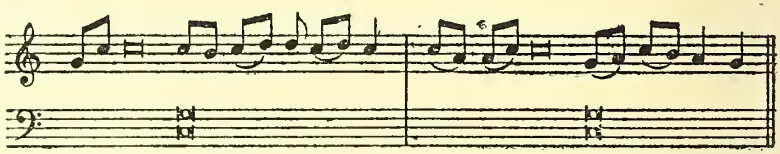
A l'encontre de ce qui vient d'être appliqué, faudrait-il frapper d'anathème l'organiste qui, voyant en ce *Gloria* un type de Doristi-La, lui adapterait l'harmonie fondamentale ci-dessous, spécifiée par la Quinte Modale correspondante ?

(252)



Ce ne serait que généraliser le parti, pris épisodiquement au *Filius Patris* et au *Jesu Christe* de l'exemple (250). Et la pièce tout entière deviendrait ainsi « hyperintense » en mode de La ; elle aurait ses finales sur une pseudo-dominante. Solution inexacte, qui ne peut cependant passer pour monstrueuse : elle présenterait quelque analogie avec celle que l'on tolérerait sans répugnance à certaines pièces en mode de Sol ayant pour teneur *ut*, et qui s'orientent, ainsi

qu'on l'a montré, vers le mode d'Ut. Assurément ceci (253) n'est point recommandable, mais échappe, à titre de variante du moins, à une formelle proscription. L'*introit* du « 8e ton » peut passer pour le type de ces cantilènes :



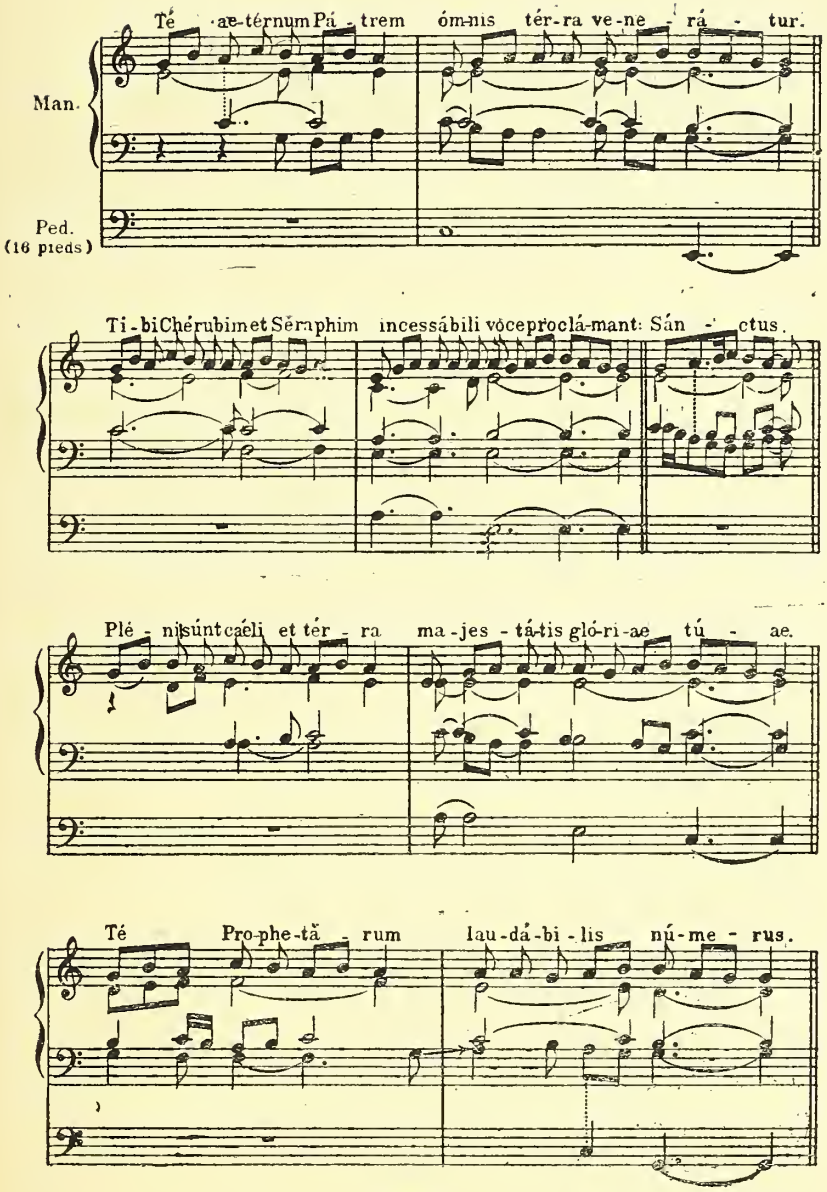
(253)

Le grave inconvénient qui résulte d'une polyphonie harmonique est manifeste : elle souligne avec indiscrétion le changement opéré, plus ou moins congrûment, dans la quinte modale ; elle engendre une ambiance tonale qui crée des confusions et aggrave les erreurs.

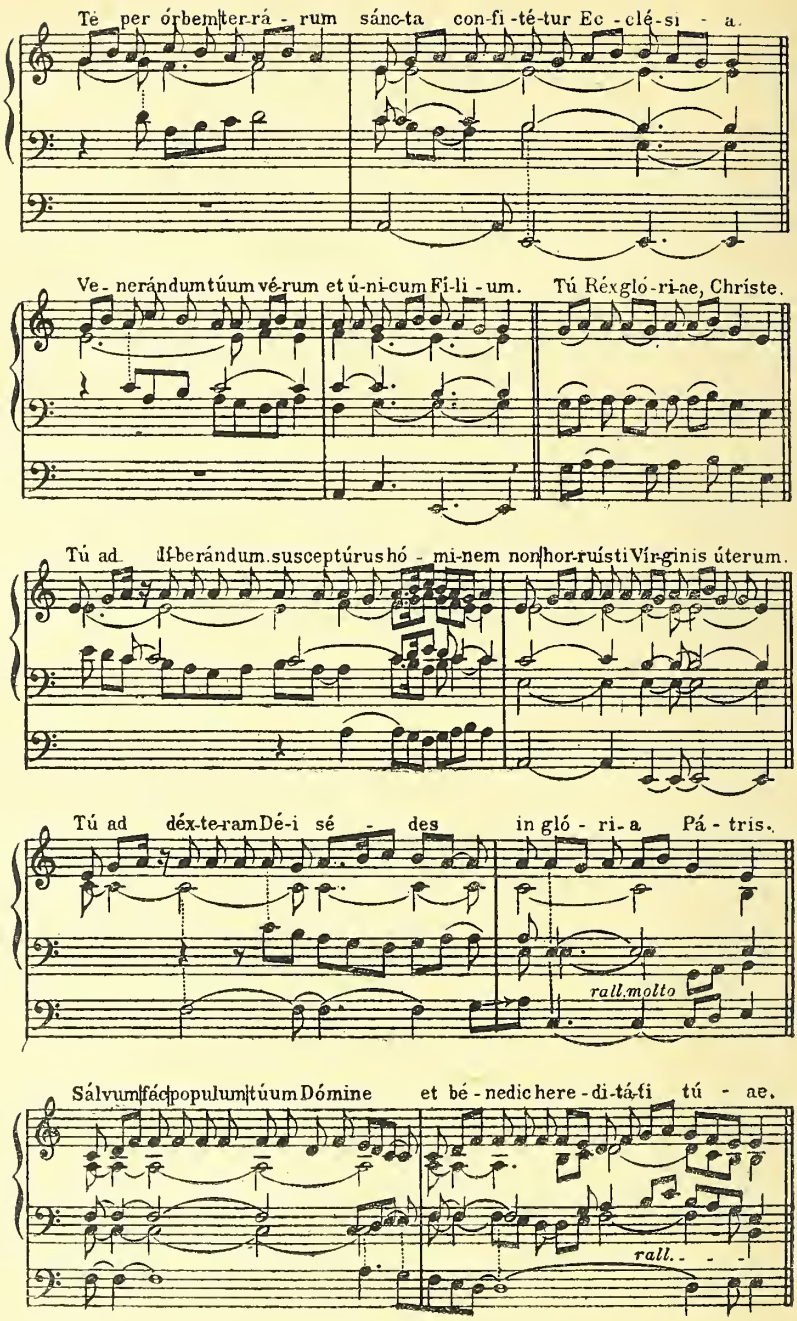
*
* *

Construire des « réponses » polyphones au *Te Deum* sera fournir de nouveaux arguments en faveur de leur suppression. Il peut être attrayant pour un organiste de combiner ses ressources modales et de réaliser quelque chose d'analogue à ce que je présente ici : l'activité des notes de passage et des ornements mélodiques variés, dont les cantilènes médiévales sont remplies, s'applique tout naturellement aux diverses lignes de la polyphonie surajoutée et y devient l'occasion de rencontres, de frottements, qu'un artiste délicat exploitera, non sans plaisir. Mais rien ne vaudra jamais, pour l'exécution parfaite du *Te Deum*, l'usage de deux chœurs homophones, robustes, qui, en ripostes glorieuses, clameront l'action de grâces.

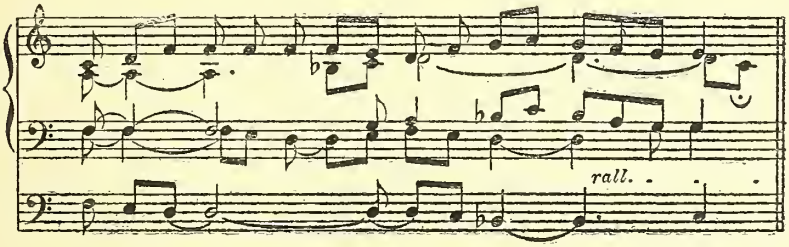
TE DEUM


Té æ-ternum Pá - trem óm-nis tér-ra ve-ne - rá - tur.
Man.
Ped.
(16 pieds)
Ti-bi Chérubim et Sěraphim incessábili vóce proclá-mant: Sán - ctus,
Plé - ni sunt cáeli et tér - ra ma-jes - tá-tis gló-ri-ae tú - ae.
Té Pro-phe-tă - rum lau-dá-bi - lis nú-me - rus.

1


Te per órbem ter-rá - rum sánc-ta con-fi -té-tur Ec - clé-si - a.
Ve - nerándum túum vé-rum et ú-ni-cum Fí-li - um. Tú Réx gló-ri-ae, Chríste.
Tú ad lí-berándum susceptúrus hó - mi-nem non hor-ruísti Vír-ginis úterum.
Tú ad déx-te-ram Dé-i sé - des in gló - ri- a Pá - tris.
rall. molto
Sálvum fác populum túum Dómine et bé - nedic here - di-tá-ti tú - ae.
rall.

Les premières réponses oscillent de la fondamentale Mi à la fondamentale *la*. La quatrième [*Pleni sunt*], dans sa seconde distinction, adopte la fondamentale *ut* et traite le *si* comme une septième régressive (209) (210). Le *Te Prophetarum* conclut sur *sol*, ce qui est, pour beaucoup d'organistes, une habitude raisonnée[1]. La fin du *Te per orbem* ramène la fondamentale *mi*, et l'« intensité » qui a été adoptée en principe pour la première partie de la pièce. Le *Tu Rex Gloriae*, en homophonie, a l'avantage de ne pas rendre trop nette la formule nouvelle, qui fait suite à la doxologie. Si par hasard il valait mieux la traiter en formule intense [avec *ut* pour fondamentale, c'est-à-dire en mode de Sol transposé], cette prudente dénudation deviendrait une échappatoire... Tout de même il faut prendre parti et les deux réponses qui interviennent après cet unisson, *Tu ad liberandum* et *Tu ad dexteram*[2], sont teintées harmoniquement en mode de Mi normal. Et cependant rien ne ressemble plus que le *Salvum fac* à une formule « intense » : la fondamentale *ut*, par transposition du mode de Sol, est ici instante. De sorte que, à l'arrangement proposé ci-dessus, on pourrait préférer cet autre, qui fait usage du *si* ♭, pour mieux marquer le mode de Sol [*ut si* ♭ *la sol fa mi ré ut* = *sol fa mi ré ut si la sol*].



(255)

[1] A les entendre, toute la première partie du *Te Deum* est en mode de Sol.

[2] Le mot *Patris* est, dans l'harmonisation, souligné par des quintes en série aboutissant à un accord sans tierce : vague imitation des vieux déchants.

Primitivement le *Te Deum* s'achevait après l'*aeterna fac cum sanctis tuis gloria numerari*, analogue modalement au *salvum fac*, « intense ». La pièce était-elle donc construite en plusieurs échelles modales ? Y a-t-il dans cet emploi de l' « intensité » pour conclure, une intention formelle ? Est-ce une supplication plus ardente qui entraîne cette modulation et l'emploi de cette échelle anormale ?

Mais le *Te Deum* ne s'arrête plus là. Il y a reprise du thème initial[1], avec greffe de la finale *mi*, signalée plus haut. Et si j'avais poursuivi plus loin la réalisation polyphonique, je serais revenu, pour le *et laudamus nomen tuum*, à la fondamentale *mi*, en mode de Mi normal, quitte à réintégrer dans ses droits [à l'*in te Domine speravi*] le mode de Sol, intense et transposé, et à conclure par la formule ci-dessus (255). Faut-il blâmer les organistes qui, uniformisant la modalité de la pièce, prennent le parti annoncé, au début de cette analyse [p. 190] et se contentent du mode de mi ?

Il est évident que le *Te Deum* nous met en présence d'une œuvre morcelée, recousue, agrandie, remaniée ; que l'ensemble a droit au respect, et le détail aussi ; que, suivant le point de vue, c'est l'ensemble ou le détail qui prévaudra dans la polyphonie ; et que diverses solutions sont défendables.

Il est évident aussi que cette discussion est vaine ; que le *taceat* s'impose ; qu'à de pareilles cantilènes, aussi énigmatiques, aussi ondoyantes, la livrée polyphone est un contresens ! Non seulement elle aggrave les inévitables erreurs commises dans l'interprétation modale, mais en

[1] Dans le *tonus simplex* la reprise sur la teneur *ut* est d'un effet sublime. Il serait désolant d'abolir cette version, *même si elle est erronée*. Il y a d'heureuses fautes. Et celle-ci en est une. Elle a droit à survivre et à prendre rang parmi les usages, *alio modo*, tolérés. J'adresse cette supplique à qui de droit. C. M. Widor déjà prit la défense de notre *Te Deum* de France.

renforçant, par empâtement, les cloisons qui séparent les différentes parties de la pièce, elle exagère le *facies* des successifs remaniements auxquels l'homophonie, respectée, enlève bien des heurts. La beauté du *Te Deum*, et surtout de notre *tonus simplex*, est gravement compromise par toutes les combinaisons harmoniques auxquelles autour de lui nous pouvons nous livrer : elles ne sont que des conjectures.

Cette observation est générale. Il n'est guère de cantilène liturgique qui ne suscite des difficultés analogues. Les exemples choisis *Kyrie* et *Gloria* XV, *Te Deum*, ne sont pas des exceptions. Où sont, dans l'immense répertoire conservé par l'Eglise, les pièces qui ne soient pleines de pièges pour l'harmoniste? Seulement, ces dangers-là, c'est nous qui les créons, par une obstination puérile. Il suffit de rendre à la mélopée chrétienne son caractère essentiel, qui est l'homophonie, pour que ces incohérences prennent fin.

Il faut même ajouter qu'en des cas aussi complexes l'usage de la Quinte Modale conclusive — harmonisation cependant bien restreinte — doit être rigoureusement abandonné. Laissez à ces chants magnifiques le soin de dérouler dans l'espace sonore leurs capricieux méandres. N'insistez pas pour qu'ils vous livrent leurs secrets, et croyez qu'à respecter leurs mystères vous élargirez leur puissance.

VIII

ACCOMPAGNEMENT MODAL DES MÉLODIES PROFANES

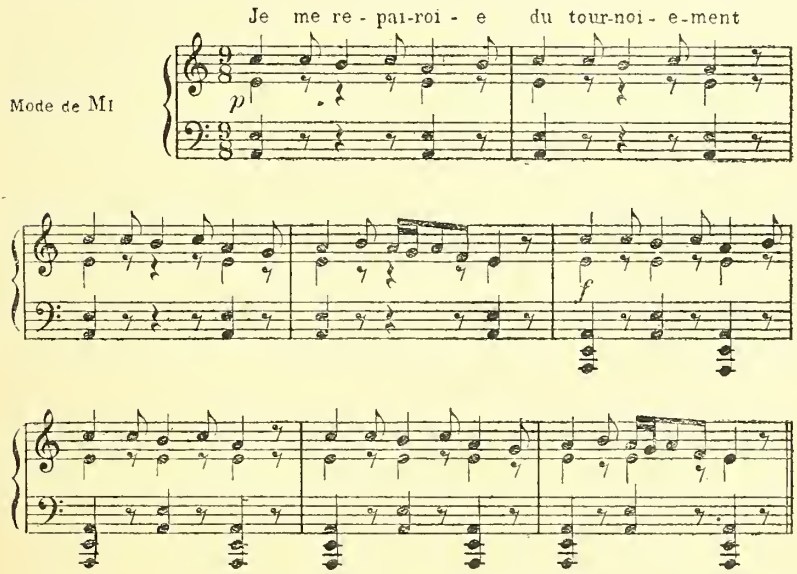
Par comparaison avec l'art religieux, quelques chansons du Moyen Age rattachées, elles aussi, aux anciennes échelles, mais plus nettement orientées vers le Majeur et le Mineur modernes, montreront que, dans l'art laïque, une harmonisation discrète est beaucoup moins compromettante. Pourvu qu'elle soit « modale », elle ne contreviendra pas à l'essence de ces œuvres, nées à une époque [XIIe à XVe siècle] où la polyphonie prend un rapide développement. Le temps est passé [du moins souhaitons-le !] où les éditeurs de chansons, totalement étrangers aux « modes », bémolisaient et diésaient, selon leur goût, les mélodies du *folklore*, estimant celles-ci d'autant plus belles qu'elles s'assortissaient davantage, par leur contexture, au Majeur et au Mineur modernes. Il y a, dans les anciennes publications de chansons françaises, bien des erreurs à rectifier.

Des chansons suivantes cinq sont empruntées aux beaux travaux de J. Beck, qui a exhumé ces mélodies charmantes et propose une clef de leurs rythmes, dont la tradition s'était perdue. Elles montreront à la fois la perpétuité des modes, les oscillations de la *pente mélodique* à une époque transitoire, l'invasion de la carrure rythmique et l'assistance qu'elle donne aux formules conclusives : les cadences, qui ne sont point encore « parfaites » — même en mode

d'UT, où la Sensible n'est pas encore impérieuse — se trouvant par la périodicité des rythmes, singulièrement accentuées. J'ai harmonisé modalement, en usant le plus possible des accords adventices de passage. Il semble certain que les Trouvères et les Troubadours, sur leurs instruments à cordes, accompagnaient à l'ordinaire les mélodies de leurs chansons. Nul doute que leurs contrepoints rudimentaires n'engendrassent déjà des accords, plus ou moins barbares il est vrai.

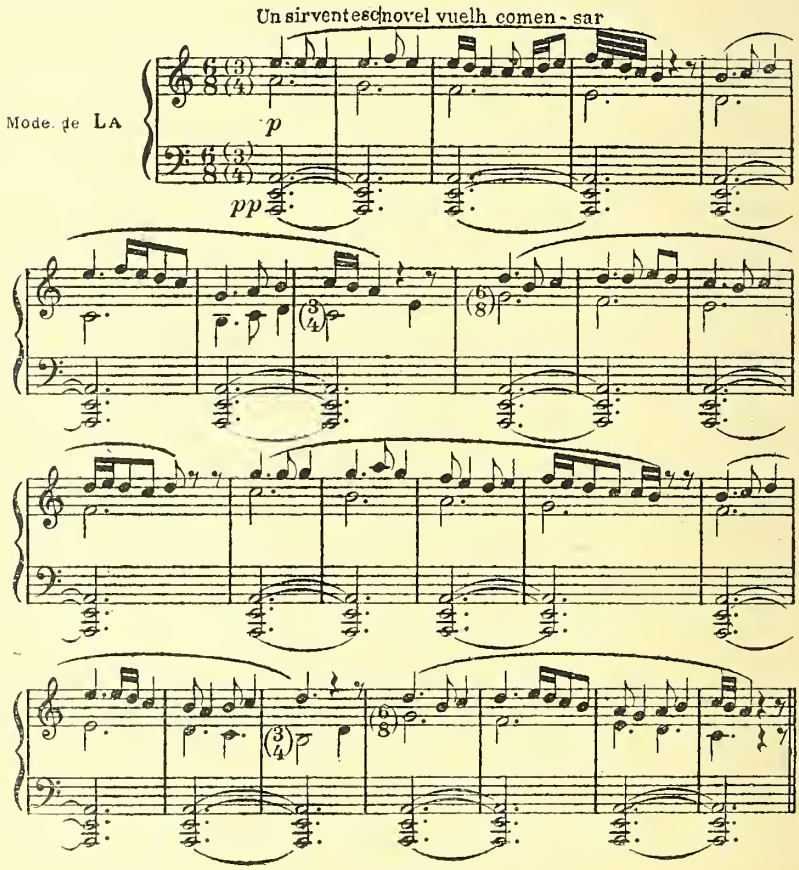
Mode de MI

L'antique Doristi se retrouve, sous l'espèce de la Doristi-LA, dans la « sauteuse » qui suit la chanson charmante par laquelle s'ouvre le Jeu de Robin et de Marion, d'Adam de la Halle († 1287). Le mode et la tournure mélodique appellent, presque invinciblement, l'usage exclusif de la Quinte Modale, dans l'accompagnement ajouté. La mélodie est tirée du manuscrit 25566 [ms. français, Bibl. Nationale].



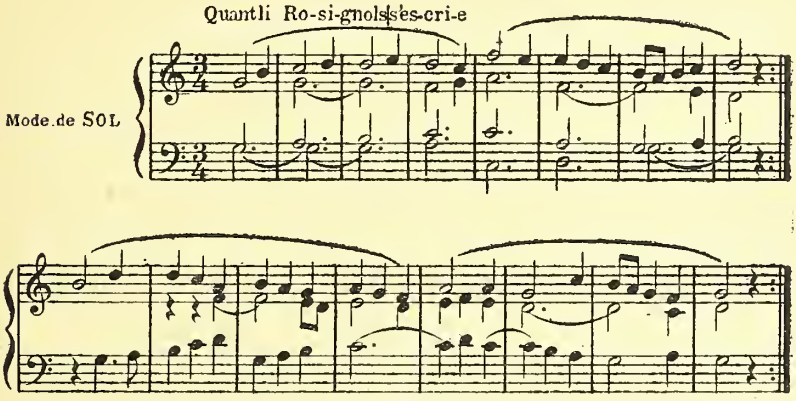
Mode de LA

L'antique Hypodoristi, que les Modernes ont conservée dans le Mineur descendant, quittes à l'abolir dans le Mineur ascendant, est habillée ici d'un contrepoint très simple, sous lequel une double pédale — quelque chose comme le bourdonnement d'une vielle grave — installe la Quinte Modale en permanence. Autour du *la* terminal un balancement mélodique se produit et le *sol* prend du relief. La mélodie est empruntée à J. Beck, *Musique des Troubadours*, p. 88.



Mode de SOL

L'antique Hypophrygisti. La sous-finale *monte* à la fondamentale, pour conclure. Elle n'est point encore Sensible — ce qui abolirait le mode — mais son mouvement vers l'aigu fait prévoir une évolution de l'échelle :

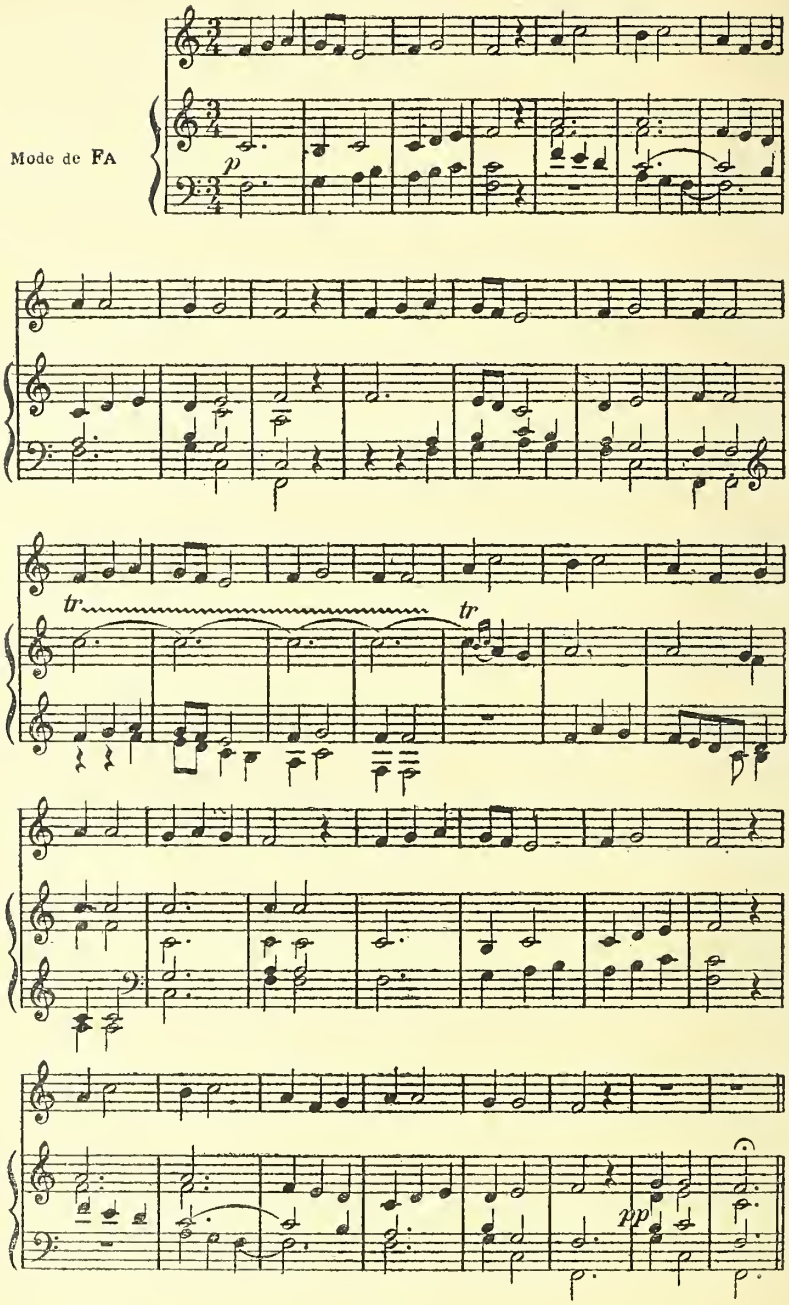


(258)

Mode de FA

L'antique Hypolydisti. Un admirable exemple en est fourni par la chanson initiale du *Jeu de Robin et de Marion*, cité plus haut. Le manuscrit de la Vallière, qui contient cet ouvrage précieux, permet de saisir sur le vif l'invasion du mode d'Ut dans la chanson populaire. Alors que la première cantilène, en mode de Fa, a sa clef vierge de toute armure, presque toutes les autres mélodies du *Jeu* sont en mode d'Ut et en ton de *fa*, avec *si* ♭ à la clef. Les seuls restes de la modalité antique se retrouvent dans les deux airs cités ici (256) et (258). [Cf. l'adaptation de Julien Tiersot.] J'ai dissocié nettement la mélodie de l'accompagnement afin de mieux montrer comment, à mon avis, une harmonisation modale peut s'adapter à ces vieux airs. Je n'ai pas hésité à

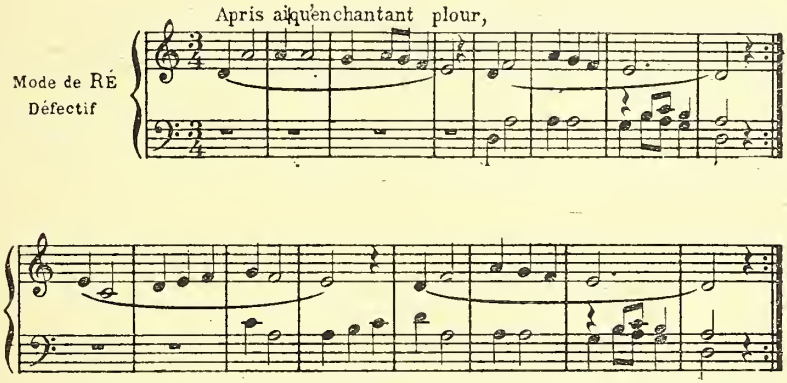
Première chanson du JEU DE ROBIN ET DE MARION



employer ici la Cadence Parfaite. Le mode de Fa, avec sa sensible implicite, explicite même dans cette pièce, tolère, au XIIIe siècle, cette formule conclusive : il s'achemine visiblement vers le mode d'Ut, et le manuscrit de la Vallière nous met sous les yeux le mécanisme de la transformation.

Mode de RÉ défectif

Il serait plus exact de dire que l'échelle modale se réduit ici à l'*ambitus* d'une sixte, à partir de la sous-finale : il n'y a pas, à proprement parler, élision du sixième degré. La polyphonie très simple, vaguement canonique, exprime le *si*. Elle pourrait aisément s'en passer, si l'on jugeait à propos de laisser à la mélodie la douceur qu'elle doit à l'absence du triton. Et cette abstention serait excellemment défendable. La « pente » est encore descendante. Mélodie empruntée à Beck, ouvrage cité, p. 84.

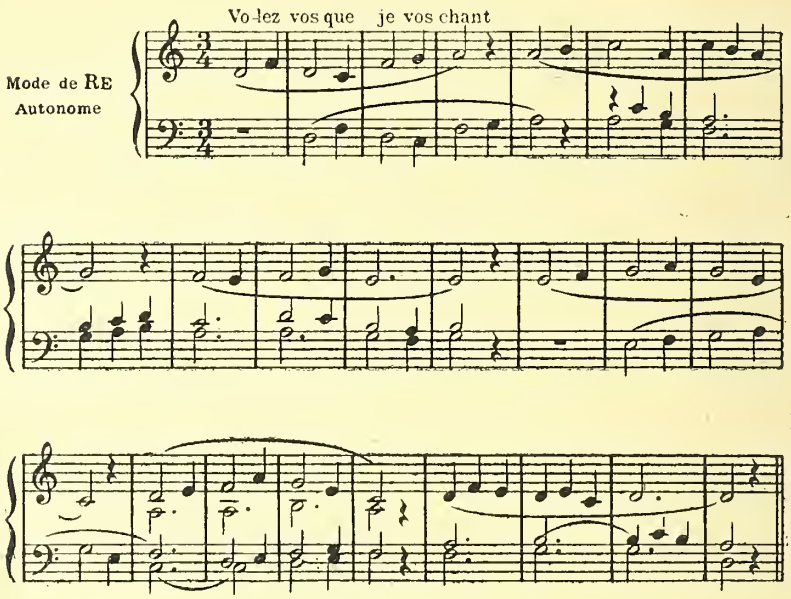


(260)

Mode de RÉ autonome

L'échelle « étale » par excellence, qui ne monte ni ne descend, réalise ici ses promesses. La conclusion louvoie autour du *ré : ré fa mi ré mi ut ré* est une formule analogue à celles que les chants liturgiques, en pareil cas,

adoptent volontiers (234) (235) (239) (241) (242). Encore du « canon », pour rappeler les moyens mis en jeu par les déchanteurs émancipés. L'*ut* qui précède le *ré* terminal est traité en broderie elliptique. Mais il ne tardera pas à subir l'altération ascendante et à se transformer en Sensible. Mélodie empruntée à Beck, ouvrage cité, p. 107.

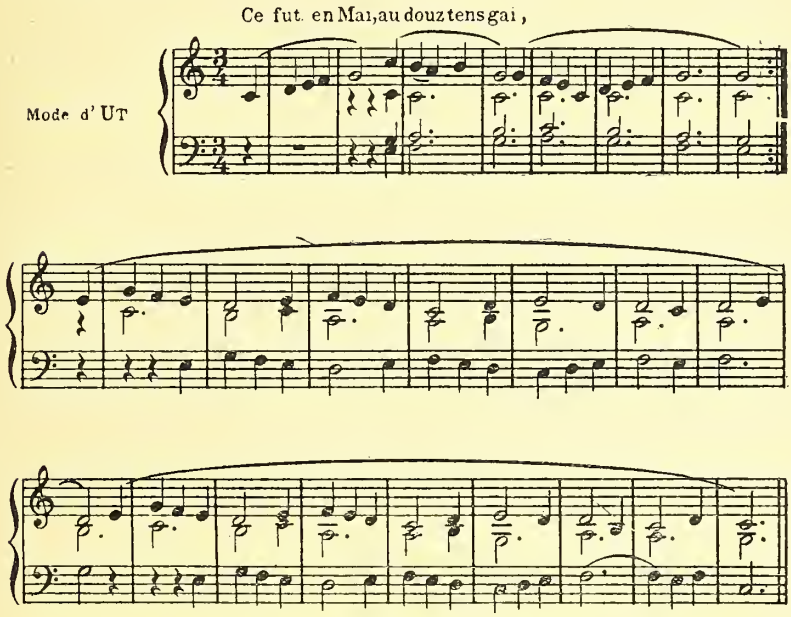


(261)

Mode d'UT

Enfin voici un mode d'Ut majeur, guilleret, qui présente quelques particularités curieuses. La sensible y est, à sa première apparition, régressive : elle donne le signal d'une descente. A la fin de la strophe elle suit son inclination, qui n'est qu'à l'état naissant, et ne comporte pas nécessairement, dans l'harmonisation, une Cadence Parfaite en règle. De là les précautions oratoires prises dans l'accompagnement et la préférence donnée à une cadence pseudo-Plagale.

Tout de même la poussée ascendante du mode d'Ut se fait déjà sentir ici, et bien que le futur maître de la Tonalité y prenne, fort joliment d'ailleurs, des airs vieillots [régression du *si*], il ne peut point donner le change : il affirme son caractère et fait soupçonner l'absolutisme auquel il tend. Mélodie empruntée à Beck, ouvrage cité, p. 108.



(262)

Au lecteur de conclure. Il perçoit clairement ce qu'il y a de neuf, d'élégant et de libre dans ces chansons que J. Beck a ranimées. Elles s'éloignent des chants liturgiques autant par leur style mélodique que par leur usage même. C'est là un art spontané, influencé à coup sûr, quant à la constitution organique de ses échelles, par le chant liturgique, la grande école de ces temps. Mais il y a divergence immédiate. Ces œuvres populaires n'ont pas de traditions à garder. Elles doivent plaire avec aisance; elles n'ont cure de poser des

énigmes à l'auditoire qu'elles veulent charmer. Cet art jeune n'a point ses racines au plus profond de l'art homophone. Au contraire, il est né sous les auspices de la polyphonie, Il s'oppose, sans inimitié, à l'édifice musical que l'Eglise a bâti, avec des matériaux hétérogènes.

Celui-ci doit, en bloc, rester tout « mélodique », sans complaisances pour l'art nouveau. Même les pièces tardives, insérées à l'Office au temps où l'art profane s'orientait vers la Tonalité moderne, par l'usage de plus en plus fréquent de la Sensible, gardent une tenue qui les en distingue formellement : elles sont homophones.

Le chant liturgique, d'un bout à l'autre de sa lente formation [IVe au XVe siècle], exclut l'usage des accords. Car les accords, dans leur genèse et leur évolution historiques, sont les essentiels compagnons du mode d'UT, lequel tourne le dos à toute la vieille Modalité.

TABLE DES MATIÈRES

ET

SOMMAIRE DE L'OUVRAGE

[*Les chiffres renvoient aux pages; les chiffres entre* ( ) *renvoient aux exemples.*]

Avertissement 1

I

Les Echelles médiévales 11

Le Diatonique pythagoricien, 15.— L'harmonie « successive » des Anciens, 20. — La *Doristi* hellénique, 21. — La Diphonie antique, polyphonie rudimentaire, léguée au Moyen Age, 26. — Les échelles doriennes (7) (8). Les échelles *barbares* (9) (10). Les échelles *relâchées* (11) (12). Les échelles *intenses* (13) (14). — Le Système Immuable (15).

Les Modes Ecclésiastiques, issus des échelles helléniques, 32. — Classification erronée [Authentes et Plagaux] des modes ecclésiastiques ; elle est à reléguer, 34.

II

Pratique des Echelles médiévales . . . 37

I. A quoi doit se réduire leur accompagnement, 37. — Usage de la Quinte Modale, assise sur la Fondamentale de chaque mode, 39.

II. Recherche de la Fondamentale, 40. — Modes antiques prolongés (18). — Les « tons » du chant ecclésiastique dans leurs relations avec les modes, 42. Il faut renoncer à ces étiquettes, qui causent des erreurs musicales, 46. — Analyse des cantilènes médiévales : l'*ambitus* vocal, 49; — les *sons itératifs* et les *repos*, 49.

III

Examen sommaire des diverses échelles modales . 52

I. Modes Antiques, 52. — *Mode de* MI : Doristi-Mi, 52, et Doristi-La, 55; — Doristi-Mi et La, 57 ; difficultés qu'en présente l'analyse, 59. — *Mode*

de LA : Eolisti des Anciens, 61 ; — mode de La défectif, 68 ; — mode de La relâché, 70. — *Mode de* SOL, Hypophrygisti [ou Iasti] des Anciens : mode de Sol normal, 71 ; différences structurales des échelles de Sol, 73 ; — mode de Sol relâché, 75 ; — mode de Sol intense, 77 ; sons répercutés dans le mode de Sol intense et caractéristiques, 78. — Formes hyperintenses (Credo I de l'édition vaticane). — *Mode de* FA, Hypolydisti des Anciens : mode de Fa normal, 81 ; — mode de Fa relâché, 84 ; — mode de Fa intense, 84 ; sons répercutés dans le mode de Fa intense et caractéristiques, 84.

II. Modes Nouveaux, 87. — *Mode de* RÉ : mode de Ré autonome normal, 87 ; — mode de Ré autonome relâché, 89. — *Mode d'*UT. Sa transposition en ton de *fa*, 90.

IV

Accompagnement modal des Psaumes à l'Introit. 94

Le triptyque Antienne + Psaume + Antienne, et les principes généraux applicables à l'harmonisation des versets, 94 : emploi de la Quinte Modale ; harmonisation réduite à quelques accords ; mouvement de lignes contrapontiques, 95 ; coïncidence des accents verbaux avec les « changements » d'accords ou les ressauts du contrepoint, 96 ; *fausses relations de triton*, caractéristiques, nécessaires, 97 ; ornements mélodiques, 97 ; usage des *huit-pieds* et des *fonds*, 98. — L'harmonie « essentielle », 98.

Les *Introit* en *mode de* MI : Doristi-Mi, 100 ; — Doristi-La ; — Les *Introit* en *mode de* LA, 104. — Les *Introit* en *mode de* SOL : mode de Soi normal, 107 ; — mode de Sol relâché, 108 ; — mode de Sol intense, 109 — Les *Introit* en *mode de* FA : mode de Fa normal, 111 ; — mode de Fa relâché, 112 ; — mode de Fa intense, 113. — Type d'accompagnement contrapontique rapide (146).

V

Accompagnement modal des Psaumes à Laudes, aux Heures et aux Vêpres 117

Le lyrisme des Psaumes appelle la variété dans leur accompagnement, 117. — Antiennes en *mode de* MI, 118. — Antiennes en *mode de* LA, 120. — Antiennes en *mode de* SOL : mode de Sol normal, 126 ; — mode de Sol relâché ; mode de Sol intense, 132. — Antiennes en *mode de* FA : mode de Fa normal, 133 ; — mode de Fa relâché, 134 ; — mode de Fa intense, 135. — Antiennes en *mode de* RÉ autonome, 136.

Cantilènes altérées, 138.

Antiennes en *mode d'*UT : mode d'Ut normal, 143 ; — mode d'Ut relâché, 144.

VI

La « Pente Mélodique » dans ses rapports avec l'harmonisation 146

Pas de *Sensible* dans le chant liturgique médiéval, donc pas de Cadence Parfaite, 146. — Installation de la Sensible ; naissance des Cadences, 149. - Constitution de la polyphonie tonale, 153. — L'échelle moderne est « majeure » par opposition à l'échelle antique qui est « mineure », 155. — Formation progressive du mode d'Ut, 155, et causes de sa fortune, 159. — Rôle du mode de RÉ, intermédiaire entre la modalité antique et la modalité moderne, 160 ; il est l'échelle « étale », posée à plat, qui ne monte ni ne descend (231). Les trois états essentiels des échelles modales (243). — Conseils pratiques suggérés par la structure des échelles, 167.

VII

Le Grand Orgue et les Psaumes. . . . 170

Le *Cérémonial des Evêques*, 170. — Substitution de l'orgue aux chants, 172. Quels dangers guettent l'organiste, 173. — Il faut « jouer l'office » et non jouer pendant l'office, 175. — La Grand Messe. Le rôle qu'y prend le grand orgue, 177. Inconvénients des réponses exactes au Kyrie, au Gloria, etc., 178. — Les Vêpres Solennelles et le grand orgue, 181. — La polyphonie dans les Chants Communs de la Messe; les devoirs qu'elle dicte à l'organiste du chœur, 184. — Types de réponses, au grand orgue, pour le *Kyrie* (245), le *Gloria* (250), le *Te Deum* (254). Dangers de ces réponses, 187. Analyse du *Te Deum*. Il ne faut pas « répondre » au grand orgue, dans le Te Deum, 196.

VIII

Accompagnement modal des mélodies profanes. 198

L'art profane n'a pas les mêmes exigences que l'art religieux et ne commande pas les mêmes exclusions, 198. — Types d'harmonisation modale pour des chansons, rythmées à la manière de J. Beck, en mode de Mi (256); en mode de La (257); en mode de Sol (258); en mode de Fa (259); en mode de Ré (260) (261); en mode d'Ut (262).

Lyon. — Imprimerie A. Rey, 4, rue Gentil. — 60647

Duke University Libraries
D00308225K

Duke University Libraries
D00308225K